L'ŒIL

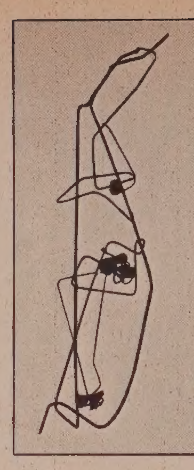
300 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 3.50 · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 30 · JUIN 1957



LE TROMPETTISTE



GILBERTE COURNAND

présente jusqu'au 29 juin

des gouaches et des dessins consacrés à la danse

LÉON BAKST, YVES BRAYER, SERGE GLADKY
BERTHE MARTINIE, MONIQUE LANCELOT

20, place Dauphine — Paris 1er — Dan 37-92

Galerie Claude Bernard

5-7, rue des Beaux-Arts · DAN 97-07 · Paris 6e

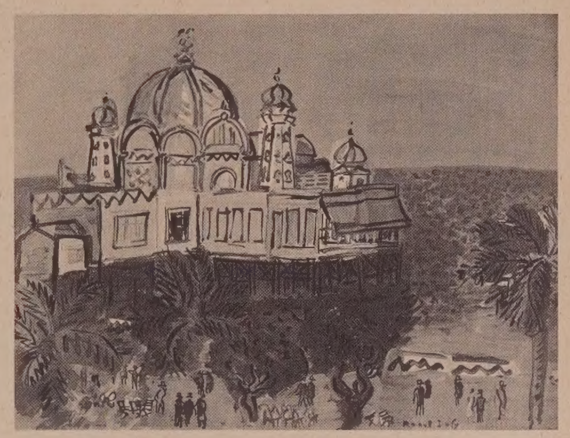
EN PERMANENCE :

peintures de DUMITRESCO PELLOTIER
MARFAING MARCEL POUGET
MARYAN MANUEL VIOLA

sculptures de DODEIGNE JONAS

JUIN

Exposition Raoul Dufy



Le casino à Nice

MAITRES MODERNES

MATISSE	*VAN GOGH*	*CÉZANNE*
PICASSO	*LÉGER*	*BRAQUE*
ROUAULT	*MODIGLIANI*	*UTRILLO*
BAZAINE	*MANESSIER*	*GIACOMETTI, etc.*

GALERIE BEYELER BALE

Bäumleingasse 9

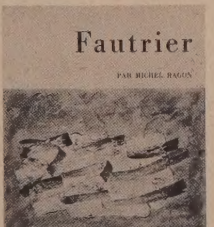
Galerie
Rive droite

82, Faubourg Saint-Honoré

DUBUFFET

Œuvres
récentes

LE MUSÉE DE POCHE



MANESSIER. . . . . . JEAN CAYROL
BISSIÈRE . . . . MAX-POL FOUCHET
PIGNON . . . . . . HENRI LEFEBVRE
VIEIRA DA SILVA . . RENÉ DE SOLIER
POLIAKOFF. . . . . MICHEL RAGON
LA JEUNE ECOLE DE PARIS. HUBERT JUIN
(N° spécial 750 fr.)
ATLAN . . . . ANDRÉ VERDET
FAUTRIER . . . . . MICHEL RAGON
ZAO WOU-KI . . . . . CLAUDE ROY

En préparation :
SINGIER - HAJDU - SOULAGES
12 illustrations couleurs - 14 × 18 - **660 fr.**

Georges FALL, éditeur - 58, rue du Montparnasse - PARIS XIVe

GIMPEL FILS

50 South Molton Street
LONDON

*

Agents for

LYNN CHADWICK

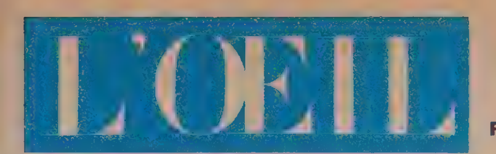
Winner of the Venice Biennale
Sculpture Prize

BEN NICHOLSON

Winner of the Guggenheim Award



PIERRE PAGÈS



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 30 • JUIN 1957

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de André Viller : Picasso ; *Victor Kraft :* Terra incognita ; *Inge Morath :* La route des azulejos ; *Anthony Denney :* L'âge d'or des châteaux anglais ; *Claude Michaelides :* Peints sur tranche.

Les photographies en couleurs sont de Giraudon : pages 21, 22 et 23 ; Arnold Newman, Life : pages 24, 27 et 28 ; Inge Morath : pages 47 et 48.

Notre couverture : *Picasso : Détail de* La danse. *1956.*

Notre prochain numéro

Comme tous les ans, notre numéro de juillet sera un numéro double richement illustré. Ce très important numéro spécial ne coûtera que 400 francs.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *3 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 36.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16767*

Belgique : *fr. b. 544.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*

Allemagne : *DM. 40.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main.)*

Angleterre : *£3.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2.*

Italie : *Lires 5 900.- ; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12857*

U.S.A. : *$ 10.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays : *francs suisses 40.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

Picasso à La Californie

PAR GEORGES LIMBOUR

C'est dans cette villa de Cannes, vestige de la Riviera d'une autre époque, que Picasso poursuit depuis deux ans sa prodigieuse activité créatrice

Picasso a souvent pris pour thème de tableaux l'Atelier, avec ou sans modèle. Les chevalets, les tableaux retournés, les châssis, les tables à modeler y jouent un rôle considérable. C'est pour lui un sujet inépuisable. L'Atelier n'est plus, dans ce cas, un vulgaire espace réaliste, il devient un lieu mythologique, où s'accomplissent toutes sortes de métamorphoses. Les nouvelles peintures de Picasso exposées au mois d'avril chez Kahnweiler, à la nouvelle Galerie Louise Leiris, présentent ce thème, tout à fait renouvelé. L'Atelier, avec les palmiers et frondaisons aperçus par les fenêtres, a une physionomie inattendue, à la fois paysage et intérieur : il évoque le luxe, le printemps, le bonheur.

Ces toiles ont été peintes dans la villa que Picasso occupe depuis environ deux années près de Cannes, à La Californie. Le charme des lieux, l'attrait qu'ils exercent sur l'artiste, transparaissent dans la peinture. Cela a pu surprendre quelques personnes, mais comment les lieux et leur lumière n'agiraient-ils pas sur le peintre ?

Il paraît peu urgent, lorsque l'on vient de regarder une peinture, de s'informer du modèle, ou du prétexte ; ou de mener quelque enquête à cet égard, comme si l'on cherchait à s'assurer si le tableau est bien conforme aux lieux qui l'ont, paraît-il, inspiré ; à contrôler la véracité du témoignage, ou ce qu'il comporte d'imaginaire. C'est, en certains cas, une curiosité malsaine, ou une indiscrétion déplaisante que de vouloir à toute force confronter l'œuvre d'art avec la réalité qui en a été l'origine, d'autant plus que la plupart du temps cette réalité est très décevante — et comme si le tableau ne se suffisait pas à lui-même.

Cependant, la vue du modèle peut présenter parfois un caractère insolite et pathétique, qui renforce et enrichit l'impression donnée par le tableau en faisant mieux apparaître le miracle qu'il accomplit. La visite que j'ai faite à l'atelier de Picasso m'a fort impressionné, dans la mesure peut-être où elle a eu lieu quelque temps après que j'eus vu les toiles de l'exposition, c'est-à-dire plus de six mois après qu'elles eurent été peintes. J'ai visité cet atelier — en vérité plusieurs grands salons attenants — comme un lieu où il s'est passé quelque chose, par exemple une fête très gaie et inoubliable, mais qui n'a pas laissé de vestige, comme un lieu très étrangement désaffecté. Une telle différence entre le modèle — ou ce qu'on croit pouvoir en imaginer — et l'œuvre d'art qui en surgit n'existe que dans les contes fantastiques ou les contes de fées. Il faudrait donc une plume trempée dans une encre magique pour faire passer à notre suite les visiteurs indiscrets de l'atelier réel de Picasso à ses ateliers-en-peinture.

La maison est une villa de la fin de l'autre siècle, très grande mais dépourvue de tout caractère particulier. Aurait-elle besoin d'être repeinte ? On verra par la suite que tout ce qui entoure Picasso aurait besoin d'être repeint, et c'est peut-être ce qui entretient son goût passionné de peindre. Quand on a traversé un bout de jardin, on arrive, derrière la maison, à une large porte à grille et à deux battants. Le temps qu'on vienne vous ouvrir — la maison doit avoir de très profonds sous-sols — la stupéfaction vous saisit. Picasso est-il en train de déménager ? Est-il parti ? La salle qu'on aperçoit à travers les vitres (et celles par delà les portes ouvertes à l'intérieur), est tout encombrée de caisses, de vieux papiers journaux et d'emballage, de céramiques qu'on entrevoit à travers leurs enveloppes déchirées, de vases et coupes en terre cuite mais non encore peints ; il y a des paniers, des escabeaux, des morceaux de bois, des sculptures, assez poussiéreuses. Et ce qu'on aperçoit des autres pièces semble révéler le même désordre d'objets hétéroclites, dominés par quelques tableaux posés sur un meuble ou accrochés au mur. A travers la porte, un chien de l'espèce boxer vous regarde, la gueule naturellement hargneuse, mais l'air débonnaire : il ne paraît pas tenir outre mesure à la garde de ces objets. Au reste, il n'y a qu'à pousser la porte et à entrer, un peu, pour le moment, comme dans le château de la Belle au Bois Dormant, et à se glisser dans le silence de ces ateliers — grands salons contigus — où il semble que nul n'ait peint depuis un siècle. Aucune odeur de peinture,

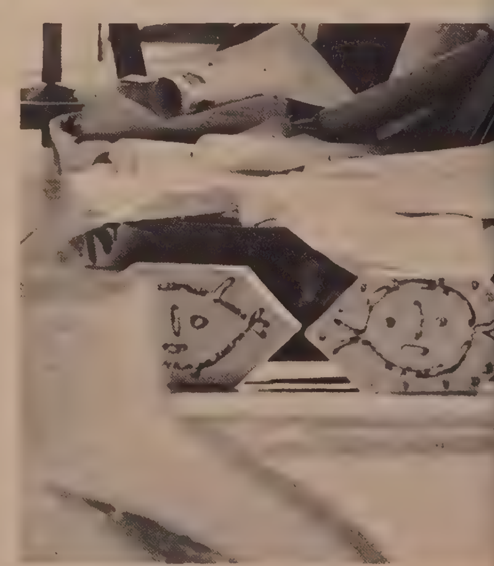


même pas le plus léger fantôme. Encore des caisses, des meubles communs tournés en tous sens, un vieux rocking-chair, qui paraissent le bric-à-brac d'un brocanteur. Des têtes sculptées sont posées sur le plancher, avec cet air songeur, le regard un peu voilé par la poussière du temps, que les sculptures prennent dans les greniers. On reconnaît cependant que c'est bien là le fameux atelier ; on le reconnaît aux fenêtres, aux boiseries aux lignes courbes enchâssant des carreaux aux formes capricieuses, à travers lesquels on aperçoit des palmiers, une pelouse, des feuillages d'eucalyptus, la mer et l'île Sainte-Marguerite. Cette porte vitrée et les fenêtres sont le motif central des *ateliers* peints récemment par Picasso : elles s'ouvrent sur un perron, au bas des marches duquel sont rangées en demi-cercle des sculptures qui vous regardent, le dos tourné à la mer ; une chèvre, une grosse tête à formes arrondies, une sorte de paysanne à la robe ronde et plissée, et des personnages en plâtre, blancs comme de grandes cibles. Si nous étions venus avec le préjugé d'une demeure somptueuse, puisqu'à l'exposition nous avions vu des femmes en costume turc, des espèces de cassolettes et de brûle-parfum, eh bien ! les tentures, les rideaux, les tapis sont probablement emballés dans les caisses, les beaux meubles déménagés. Cet encombrement, cette apparence de délabrement, de déménagement ou d'emménagement qui aurait été interrompu, sans être repris, depuis bon nombre d'années ; ce temps en suspens, ces objets en sommeil, voilà le commencement d'une féerie. Je me rends bien compte que je renverse l'ordre du temps ; que *c'est après* ; qu'il y a de longs mois que les tableaux ont été peints ; que peut-être les lieux, pour des raisons que j'ignore, ont changé, mais voilà ce qu'il importe d'imaginer, et qu'un pouvoir mystérieux impose d'ailleurs à l'esprit : les tableaux n'existent pas encore, et c'est ici qu'ils vont tout à l'heure miraculeusement apparaître.

Mais il faut d'abord chercher Picasso. Il est en bas, à la cave, où sont de nombreuses pièces bien éclairées par des soupiraux. Il travaille dans une ancienne cuisine : le long du mur, il y a quatre ou cinq fourneaux contigus et qui servent à présent de table. Sur un meuble en pavés attenant au mur, et sur lequel jadis les cuisiniers hachaient des légumes pour préparer des potages russes, il étend de l'acide sur des plaques de cuivre. Il réalise un projet qu'il avait formé il y a longtemps, l'illustration du premier livre sur la tauromachie qui ait été écrit au XVIII[e] siècle par un torero espagnol, par la suite mort au combat. Au milieu de la pièce est une presse à bras, et dans un angle un curieux meuble de bois à l'intérieur duquel on place les plaques de cuivre pour moudre dessus de la résine. Ces appareils sont actionnés par un ouvrier venu de Paris à l'occasion de ces nouvelles corridas et qui travaille avec une célérité remarquable. Les épreuves de gravure, encore mouillées, se succèdent. Déjà plus d'une vingtaine sont apparues. Le charme de ces gravures est qu'elles paraissent des dessins originaux faits à l'encre de Chine, petites scènes de tauromachie, semblables à des ombres chinoises, pleines de mouvement et de fantaisie : la foule arrive aux arènes : carrosses, cavaliers, piétons et même une automobile (la première que Picasso ait jamais faite) ; une meute de chiens assaille un taureau auquel un homme tenant au bout d'un long manche une arme tranchante s'apprête à couper les jarrets. Les petites silhouettes alertes sortent dessous la presse. Dans une pièce voisine, un tapissier de Cavalaire étend sur les pavés des cartons pour un projet de tapisserie d'après les *Demoiselles d'Avignon.* (Il a déjà fait une tapisserie d'après Guernica, à la dimension.) Laissant l'acide mordre les plaques, Picasso vient un moment jeter un regard sur les cartons, apprécier les couleurs ; retourne à la cuisine, retravaille à l'acide tout en parlant avec un nouveau visiteur ; d'autres petits taureaux mouillés, mais fort vifs, apparaissent.

Voici ce qui se passait dans les sous-sols pendant le long sommeil des meubles dans les Ateliers. C'est le moment d'y remonter pour voir si quelque transfiguration s'est opérée en notre absence, sous le coup d'une baguette magique : il nous suffit d'imaginer dans l'atelier les tableaux de l'Atelier !

Ces tableaux présentés à l'exposition ont été faits en 55 et jusqu'à l'automne de 56. Comme cela est courant chez



Une série de briques gravées dans un coin de l'atelier à La Californie.

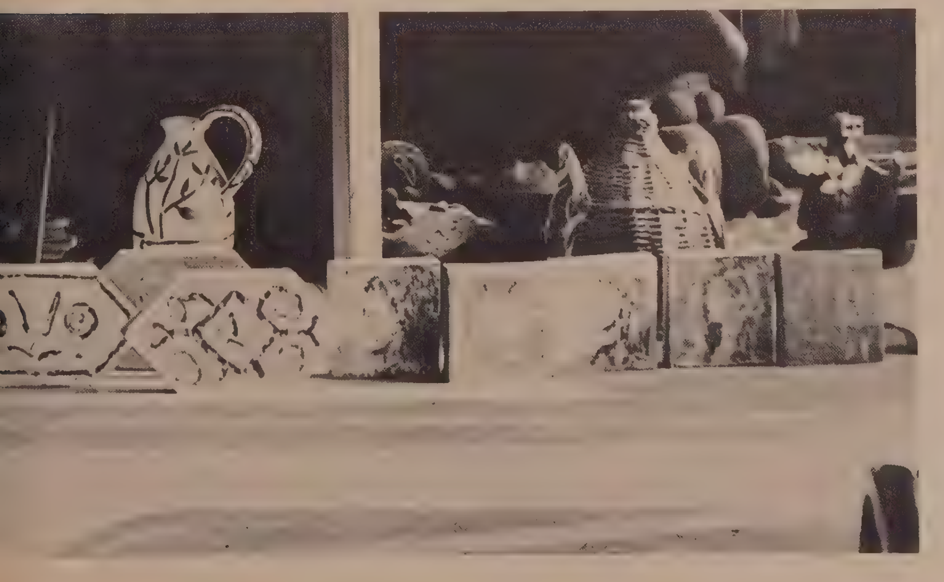
Picasso, quelques-uns portent la date en plus de la signature. Le catalogue nous fournit, à cet égard, toutes références désirables. On remarque que sur cinquante tableaux (il y en eut d'autres, non exposés), huit seulement ont été faits en plusieurs jours. Par contre, une seule journée a pu voir l'apparition de plusieurs tableaux, quitte à ce que le dernier fût achevé le lendemain, voire le surlendemain. Ces références méritent d'être notées : elles nous aident à comprendre le rythme de la création et la succession, l'enchaînement des œuvres. D. H. Kahnweiler, dans une préface brève mais significative qu'il a faite à cette exposition « Pour saluer Pablo Picasso », donne deux notations très intéressantes et qui peuvent, notamment la seconde, surprendre, voire interloquer le lecteur. Il dit d'abord que pour Picasso « seul existe l'instant présent : c'est là le secret de sa disponibilité constante ». Et plus loin : « C'est un art naïf que le sien, tout de spontanéité instinctive. » Nul doute : pour les œuvres qui nous intéressent ici, elles sont créées dans l'inspiration du moment, la joie de l'instant, au jour le jour et probablement sans retouche. Elles ne sont pas « méditées » et n'ont pas besoin de l'être, profitant de l'expérience de toute une vie. C'est d'abord l'atelier lui-même qui a tenté le peintre, sa lumière gaie, la forme amusante des boiseries et des carreaux sollicitant toutes sortes d'arabesques, les palmiers aperçus à travers les vitres et qui ont l'air de faire partie du mobilier, au même titre que les chevalets et les châssis, et qu'il convenait d'inviter à entrer. Il y a, dans cette suite, le même dynamisme d'inspiration, le même brio que l'on trouvait dans la suite de cent dessins publiée par *Verve*, « Le peintre et ses modèles », où chaque dessin étant fougueusement jeté sur le papier, réussi du premier coup, sinon, dès les premiers traits, déchiré.



Femme dans l'atelier. *81×100 cm. 1956.*

Mais cette suite de dessins était dramatique et la satire, qui s'y mêlait à la poésie, avait un goût de malheur.

Nous pouvons tenter d'imaginer ce qui s'est passé dans l'atelier au mois d'octobre 1955. Picasso vient d'emménager dans la villa nouvellement acquise. L'apaisement est venu ; il vit dans l'enchantement de ces lieux et la vie lui sourit. Tenté de peindre tout ce qui lui donne du bonheur et aussi de prendre davantage possession de ce qui l'environne en le faisant entrer dans le domaine de son rêve, dans le monde de son art, il peint le premier *Atelier*, gracieuse improvisation dont certains passages ne sont pas sans rappeler la facture de quelques-uns des cent dessins. Le même jour, une seconde version apparaît. Le voici lancé sur ce thème et il ne va pas le lâcher que le thème ne soit épuisé ou qu'il en soit lui-même lassé. Les versions — changement de



couleurs et d'organisation des objets, bien que ceux-ci soient toujours à peu près les mêmes — se succèdent aussi vite que les décors dans un théâtre ; c'est l'éclat du matin, ou une sorte de crépuscule ou de nuit espagnole. Jeu saisissant de l'imagination ; le peintre est maître de son modèle et lui enseigne qu'un même objet peut prendre un nombre inépuisable d'aspects.

J'ai déjà dit que de telles improvisations profitaient d'une expérience prodigieuse. Elles reprennent des formes, des constructions, des rapports que Picasso avait employés à des époques différentes, mais à l'égard de ses propres inventions passées Picasso agit, comme à l'égard des choses, avec une liberté totale. Il ne cherche pas à nous bouleverser, comme il y a souvent jadis réussi, mais à nous séduire ou enchanter, comme il l'a été. C'est une peinture légère, transparente, laissant beaucoup de blanc sur la toile : les surfaces non peintes offrent parfois une superficie presque égale à celles qui sont colorées. La toile blanche et vierge joue comme lumière et substance d'objets, par exemple le plâtre d'une statue ; elle introduit la grâce et la sérénité. Parfois, comme le mobilier de ces ateliers comporte beaucoup de châssis, de tableaux retournés ou montrant une composition de Picasso, la surface non peinte représente précisément une toile encore blanche !

Picasso a déjà fait durant le mois d'octobre 55 une bonne douzaine de ces ateliers. Il y reviendra plus tard ; un nouveau thème le sollicite avec la même exigence sentimentale que l'atelier : *Femme au costume turc*. Elle sera dans un fauteuil ou accroupie. On sait combien Picasso aime le déguisement. (Souvenons-nous aussi de ses *Femmes d'Alger*.) Les couleurs des femmes turques sont plus violentes que celles des ateliers, elles ont un accent barbare. Pour bien suivre dans leur promptitude la suite des inspirations de Picasso, notons que la femme turque devient au mois



Une des pièces de La Californie. On voit sur le chevalet, au centre, la composition peinte par Picasso pour le dernier Salon de Mai. A droite, des portraits de Jacqueline, le modèle actuel de l'artiste.


3.2.53

de mars un *Nu accroupi* ; la température doit déjà monter à La Californie et en effet, le 20 mars 56, s'annonce le printemps que Picasso célèbre aussitôt par une chèvre broutant les feuilles d'un arbre au pied duquel sommeille un enfant, puis il retourne à son modèle : c'est probablement la même jeune femme comme c'était le même atelier ; elle se balance maintenant dans un rocking-chair, celui-là même que nous avons rencontré dans l'atelier encombré au début de notre visite, qui nous paraissait écaillé, avoir besoin d'être reverni et qui nous faisait si forte impression. Le voilà véritablement reverni, mais en tableau. Les mois suivants, Picasso combine ces deux thèmes de l'atelier et de la femme assise et peint une vingtaine de *Femme dans l'Atelier*, variations extrêmement gracieuses et témoignant de l'indépendance du peintre à l'égard de la réalité qui l'inspire. Car c'est toujours, à travers ses métamorphoses, à n'en pas douter, la même jeune femme, et son attitude ne varie guère : elle est assise, montrant son profil droit ; tantôt elle habite, en effet, l'atelier, tantôt on ne voit que son visage et son buste et elle contemple un tableau qui représente l'atelier.

L'emménagement s'est opéré : l'ordre a été établi, la poussière chassée, les boiseries rénovées, le luxe introduit, mais par l'art et, dirai-je, en *peinture*. On nous a souvent présenté les peintres anciens vivant dans un décor somptueux, entourés de luxueux tapis, de meubles rares, d'étoffes précieuses. Cela leur convenait peut-être en ces temps, mais le génie de Picasso étoufferait dans de telles prisons. La possession entrave la liberté de l'imagination ; celle-ci prend son élan dans une sorte de dénuement, et son pouvoir de transfiguration est illimité.



Homme et femme. *89×116 cm.*

Si vous voulez en savoir davantage

La plus importante rétrospective de l'œuvre de Picasso a lieu actuellement au Musée d'Art Moderne de New York. Un ensemble de dessins, d'aquarelles et de céramiques sera exposé à Arles à partir du mois de juillet (Musée Réattu. Voir liste des expositions d'été, pages 62-63).

Ci-contre, L'atelier. *81×65 cm. 1955. Pages 22-23,* Le printemps. *130×195 cm. 195*







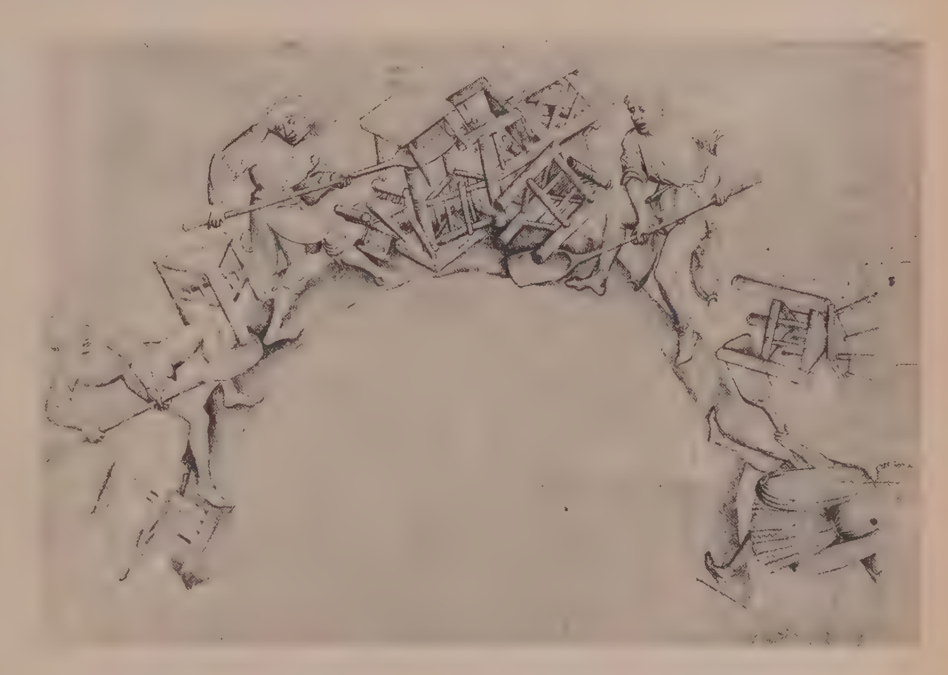


La collection Lehman

PAR VIVIAN CAMPBELL

Deux générations de financiers américains ont réuni un extraordinaire ensemble de tableaux et d'objets d'art actuellement exposé à Paris

La première présentation de la Collection Lehman au Metropolitan Museum de New York en 1954 coïncida avec la visite aux Etats-Unis d'un groupe de conservateurs et d'historiens de l'art étrangers. Ceux-ci furent stupéfaits autant par l'importance de la collection que par son extraordinaire qualité. Faute de place, on n'avait pourtant montré qu'une partie de celle-ci ; il restait plusieurs centaines d'objets d'art et de peintures tout près de là, dans l'appartement de Robert Lehman, ainsi que dans la maison où avait vécu son père, un peu plus loin au centre de la ville. Le Metropolitan n'avait pu prendre que le dessus du panier.



Le remueur d'escabelles. *Dessin. Ecole flamande. Milieu du XVe siècle.*

Cette énorme accumulation d'objets d'art — plus de mille pièces allant de la poterie Han et de la sculpture grecque archaïque à Braque et Modigliani — a été patiemment réunie au cours des quarante-six dernières années. Le premier membre de la famille Lehman qui s'intéressât à l'art était Philip Lehman, le père du collectionneur actuel. Il mourut en 1947, après avoir été, depuis le début du siècle, directeur de la Société Lehman Brothers fondée par son oncle et son père. Son fils Robert, qui semble avoir hérité les mêmes goûts et le même enthousiasme, devait par la suite assumer les mêmes responsabilités et devenir, si tant est que cela fût possible, un collectionneur encore plus passionné que son père.

Les Lehman avaient déjà souvent prêté les objets de leur collection et fait des dons nombreux à divers musées américains ; mais c'est à l'exposition du Metropolitan Museum qu'un ensemble vraiment important des œuvres maîtresses de la collection se trouvait présenté au public pour la première fois. Le nombre des visiteurs fut bien entendu énorme ; et parmi les plus enthousiastes se trouvait M. Georges Salles, directeur général des Musées de France. Aucune pièce de la collection n'avait encore été exposée en dehors des Etats-Unis ; mais Georges Salles, connaissant l'admiration de Robert Lehman pour l'art français, devina qu'il serait heureux de présenter sa collection à Paris. Aussi l'invita-t-il à en exposer une importante sélection à l'Orangerie. Georges Salles ne s'était pas trompé : Robert Lehman accepta l'invitation. Peu après, sur sa demande, des représentants du Musée du Louvre venaient à New York pour y choisir plus de 300 objets destinés à être présentés à Paris : 84 tableaux, 77 dessins, 38 miniatures et 141 autres pièces (bijoux de la Renaissance, assiettes de majolique, meubles, tapisseries,

Petrus Christus : Saint Eloi orfèvre présente une bague aux fiancés.



Memling : L'Annonciation. *Le célèbre historien d'art Friedländer date cette peinture des environs de 1482, époque où Memling exécuta ses compositions les plus belles.*

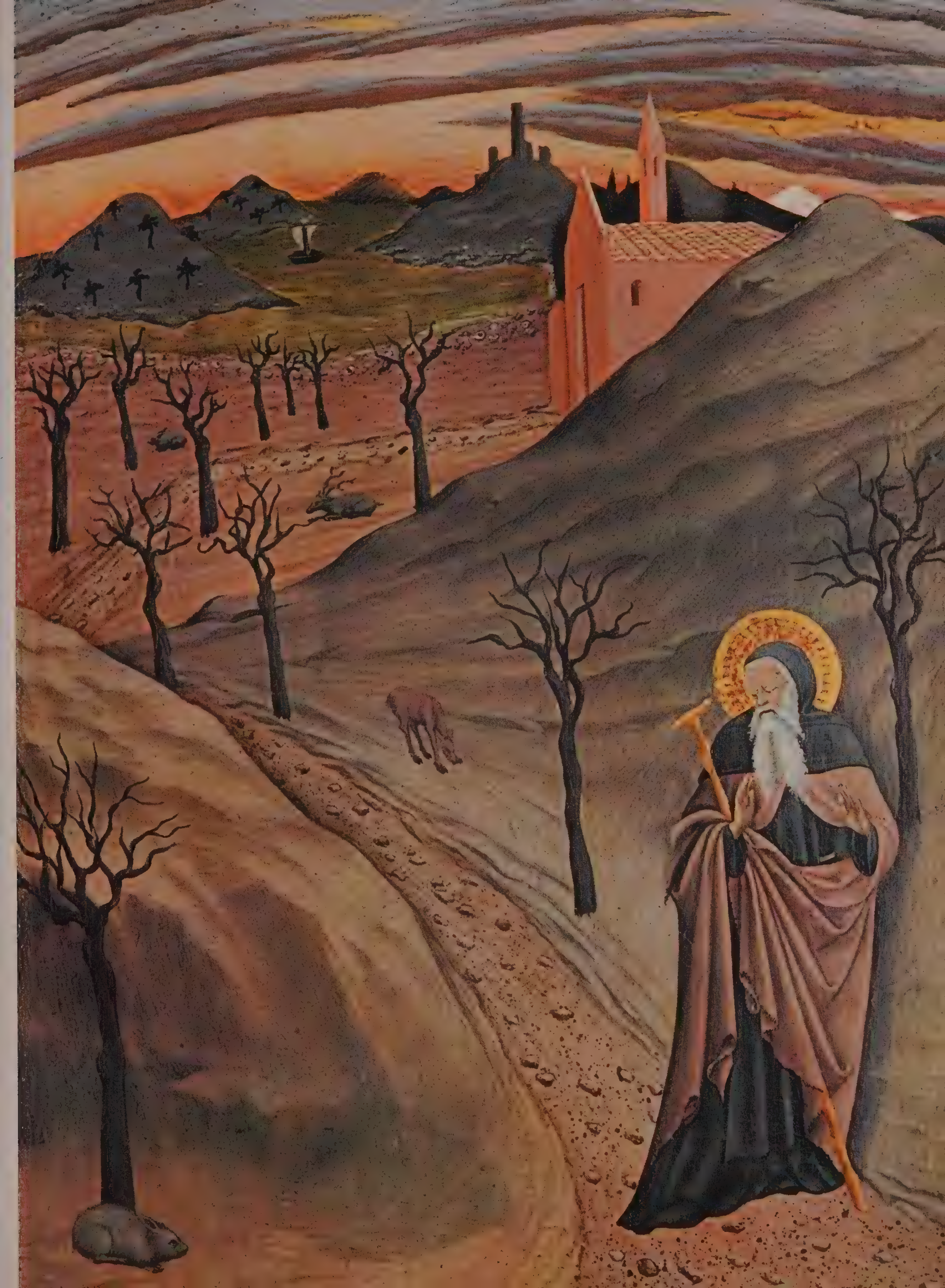
etc.). M. Lehman laissa les représentants du Louvre entièrement libres de choisir ce qu'ils désiraient non seulement dans son appartement de Park Avenue, mais aussi dans la maison de cinq étages de West 54th Street qui avait appartenu à son père et qui forme aujourd'hui une sorte de petit musée où est rassemblée une partie importante de la collection. Même les murs du bureau de M. Lehman, dans le quartier de Wall Street, furent dégarnis. Bien peu de Français, en dehors des historiens de l'art et des financiers, savent qui est Robert Lehman. Il préfère en effet, comme son père, demeurer dans l'ombre et laisser la collection parler d'elle-même. Il est pourtant intéressant de connaître l'homme qui possède un des plus importants ensembles de peintures, sculptures et objets d'art au monde.

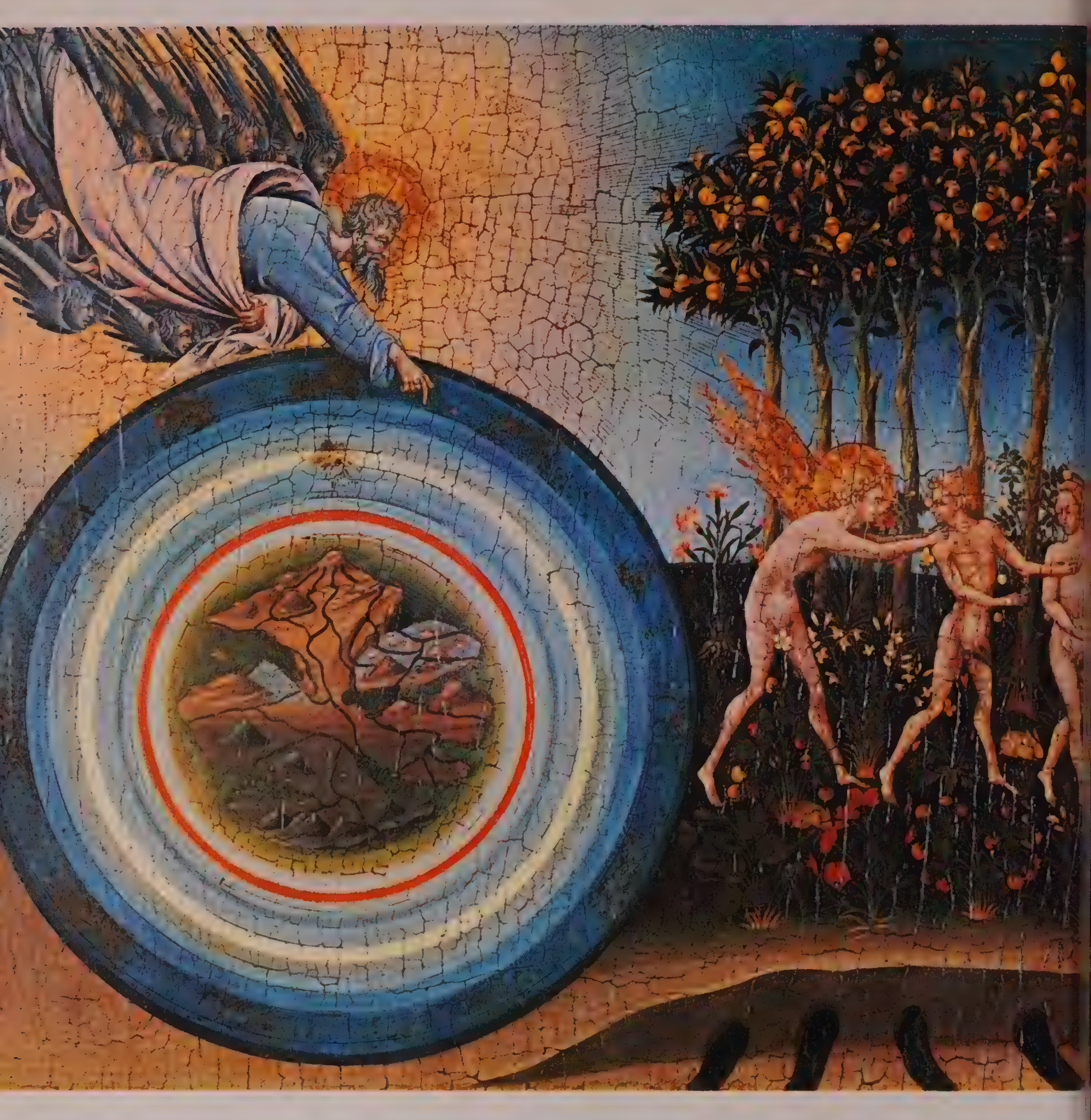
Originaires d'Allemagne, les Lehman vinrent aux Etats-Unis il y a un peu plus de cent ans. En 1850, ils s'établirent courtiers en coton, dans le Sud, à Montgomery, dans l'Alabama. La guerre de Sécession devait provoquer sur le commerce du coton un ralentissement, qui parut d'abord devoir être définitif. Aussi les frères Lehman, Mayer et Emmanuel, abandonnèrent-ils leur affaire pour se rendre à New York où ils participèrent, il y a 90 ans, à la fondation de la Bourse du Coton. Par la suite ils contribuèrent au financement d'entreprises qui devaient compter parmi les plus importantes des Etats-Unis, comme le réseau de magasins à prix unique F. W. Woolworth et la célèbre maison Sears Roebuck de Chicago, qui vend uniquement par correspondance tout ce qui est utile (et inutile) à la vie de l'homme.

Plus tard, ils s'orientèrent vers la banque qui leur paraissait ouvrir un champ d'action illimité. Comme les autres grands financiers de leur temps, ils acquirent des fortunes d'une importance jusque-là inconnue aux Etats-Unis. A leur mort, la société passa aux mains de Philip, le fils d'Emmanuel. Celui-ci devait encore accroître l'importance de l'entreprise ; mais l'affaire était désormais assez solide pour qu'il eût le loisir de s'intéresser à la philanthropie et à l'art.

Il débuta en 1911 par un achat assez prudent : un portrait du peintre anglais du XVIIIe siècle John Hoppner. Mais bientôt, lui aussi, il fut gagné par la passion de collectionner qui avait saisi les grands capitalistes de l'époque. Comme les financiers J. P. Morgan et George Blumenthal, comme William Randolph Hearst, le magnat de la presse, Philip se tourna vers des peintres plus anciens et plus importants. Recherchant partout la qualité, il acheta presque coup sur coup un Rembrandt, deux portraits en pendant de Francesco Cossa et le remarquable portrait de la comtesse d'Altamira et de sa fille peint par Goya en 1787. Ce grand tableau, une des pièces maîtresses de la collection, est aussi l'un des chefs-d'œuvre de Goya ; avec ses flots de rose aérien, ses

Sassetta : Saint Antoine dans le désert. *Ce tableau est un des préférés de Robert Lehman car il lui paraît contenir déjà tous les éléments de l'art moderne.*





Giovanni di Paolo : Expulsion du Paradis.

bleus et ses blancs, soulignés de légers traits noirs, c'est non seulement l'une des plus grandes, mais aussi l'une des plus charmantes toiles qu'ait exécutées le peintre.

Philip continua à rassembler toutes sortes de chefs-d'œuvre, mais c'est à Robert son fils, qui avait fait de sérieuses études artistiques à l'Université de Yale, que la collection doit sa physionomie propre et son unité. A Yale, Philip s'intéressa d'abord aux primitifs italiens, auxquels il devait par la suite donner une si grande part dans la collection. Petit à petit, le jeune amateur, servi par son instinct et ses connaissances d'histoire de l'art, se consacra à des activités plus ambitieuses que celles qui consistaient simplement à acquérir des toiles facilement disponibles sur le marché. Après plusieurs voyages d'étude en Europe, pendant lesquels il fit également des acquisitions importantes, il entreprit la rédaction du catalogue de la collection de son père, l'un des plus beaux et des plus complets qui aient jamais été imprimés. Ce catalogue,

publié à Paris en 1928, comporte une étude historique compétente et approfondie de chacune des peintures. Cent cinq tableaux sont reproduits en pleine page ; les autres, en raison du manque de place (difficulté qu'on rencontre chaque fois qu'il s'agit de la collection Lehman !) sont simplement mentionnés et accompagnés d'une notice historique.

Parmi les œuvres les plus importantes citées dans ce catalogue figure *Saint Eloi orfèvre présente une bague aux fiancés*, de Petrus Christus. Ce tableau, qui illustre la légende relative au mariage mystique de saint Eloi, est un des rares tableaux du XVe siècle décrivant avec précision les vêtements, les objets usuels et les outils de l'époque. L'architecture des maisons voisines s'y trouve réfléchie dans un miroir convexe commodément placé. Quelques années avant la sortie du catalogue, Philip Lehman avait acheté cette peinture pour 144 000 dollars. Son fils la considère comme la plus remarquable de celles qu'il possède. « La seule toile au monde contre laquelle j'accepterai de l'échanger, dit-il, est le *Portrait des époux Arnolfini* par Van Eyck à la National Gallery de Londres. »

Il est remarquable qu'une collection d'une telle ampleur ait pu garder un caractère si personnel. La raison en est simple. Les achats de M. Lehman ne lui ont jamais été imposés par autrui. Il aimait avant tout les Italiens, et en 1929, il choisit avec soin une annonciation de Botticelli qu'il donna à son père comme cadeau d'anniversaire. Cette acquisition, faite alors qu'il collectionnait depuis déjà plusieurs années, témoigne, mieux que tout autre peut-être, de la constance de ses goûts. En Europe, de grandes collections avaient été réunies et certaines s'étaient défaites pour telle ou telle raison, mais en Amérique, les gens avaient été trop occupés à trouver leur place au soleil pour songer à autre chose. Ceux d'entre eux qui parvinrent à la fortune commencèrent à se faire bâtir d'énormes répliques des châteaux français ou italiens. Puis, consciencieusement, ils les remplirent de tableaux et de meubles, sans guère se soucier de savoir s'il s'agissait ou non d'œuvres de qualité. Au début du XXe siècle pourtant, les magnats de la finance et des affaires eurent enfin le loisir de se livrer à l'évaluation de leurs biens ; et, petit à petit, ils comprirent que leurs moyens leur permettaient d'accéder à la qualité comme à la quantité. Certains collectionneurs s'en remirent entièrement aux grands marchands de leur époque — les Duveen, Samuelson, Brummer — et laissèrent à ceux-ci le soin de leur fournir les beaux tableaux et les beaux meubles au fur et à mesure qu'ils apparaissaient sur le marché.



Cranach l'Ancien : Vénus et l'amour voleur de miel.

Ce n'est pas ce que firent les Lehman. Se rendant souvent à l'étranger, ils achetèrent la plupart des pièces de leur

collection directement à leur source ou à des marchands européens. Plus tard, lorsqu'il se mit à acquérir des impressionnistes, Robert s'adressa à Vollard ; tout récemment encore, c'est à la fille de Berthe Morisot qu'il a acheté la célèbre toile de Degas, *Femmes chez la modiste*.

Bien que l'enthousiasme de Robert Lehman pour les primitifs italiens n'ait jamais faibli, il ne s'est point limité à ce domaine. Le *Saint Jérôme* du Greco, des tableaux de Memling, du Maître de Moulins, de Cranach et d'autres peintres sont venus peu à peu enrichir la collection. Comme tous les véritables amateurs, Lehman s'est intéressé aux dessins dont il a réuni un des plus beaux ensembles qui soient en Amérique. Un petit nombre d'entre eux seulement est présenté à Paris, mais parmi ceux-ci on trouve des œuvres de Schongauer et Breughel, le célèbre portrait par lui-même de Goya, trois portraits d'Ingres, trois Renoirs, deux Gauguins, et aussi un exquis nu assis de Modigliani. L'ensemble comprend également quatre Dürer dont un auto-portrait de jeunesse, et le célèbre *Nu dans une Niche*, qui est daté de 1498 ; tous quatre furent achetés récemment aux héritiers du prince Lubomirsky.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des peintures et des dessins ; la collection comporte aussi un nombre important d'émaux et de miniatures. Parmi ces dernières figure une feuille du Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, par Jehan Fouquet. On sait que ce chef-d'œuvre de l'école française d'enluminure du XVe fut dépecé au début du XVIIIe siècle. Jusqu'en 1946, on connaissait quarante-cinq fragments du manuscrit partagés entre le Musée Condé à Chantilly, qui en possède quarante, le Louvre, deux, la Bibliothèque Nationale de Paris, un, le British Museum, un, et un amateur londonien, un également. En octobre 1946, le feuillet qui appartient aujourd'hui à la collection Lehman fut présenté avec un autre au marchand anglais Sotheby, par un amateur désireux de s'en défaire. Les deux miniatures étaient alors encadrées, mais les directeurs de la maison Sotheby y reconnurent rapidement des fragments du Livre d'Heures d'Etienne Chevalier. Ces fragments, passés en vente publique quelques mois après, furent achetés tous les deux par des collectionneurs d'outre-Atlantique. La miniature acquise par Robert Lehman est une exquise interprétation des vêpres de l'office du Saint-Esprit. Cette feuille intéressera particulièrement tous ceux qui aiment Paris, car elle présente une vue détaillée de Notre-Dame et de la cité telle qu'elle était au XVe siècle. Deux précieuses miniatures de Bourdichon sont également exposées à l'Orangerie.

Robert Lehman possède encore une collection — celle-ci sans rivale aux Etats-Unis — de joyaux Renaissance et baroques. Ce sont des colliers, des pendentifs, des médaillons, et un extraordinaire ornement de chapeau, d'un



Coupe en cristal de roche. *Travail milanais du XVIe siècle. La vasque est surmontée d'une figure de Bacchus enfant.*





Trois plats de majolique italienne. *Ci-contre, plat verni œuvre du maître Giorgio Gubbio (1519) ; plus loin assiette de Faenza exécutée d'après un dessin de Zoan Andrea d'après une gravure de Dürer (1508). Page 31, plat représentant le triomphe de l'Amour (vers 1510).*

travail aussi minutieux que la plus précise des enluminures. Ce sont aussi des bronzes, relativement peu nombreux, mais choisis avec le même soin attentif, le même souci de perfection qui ont présidé à la réunion de toutes les pièces exposées à Paris. Les deux anges attribués à Francesco di Giorgio, qui est aussi représenté dans la collection de dessins, sont parmi les plus remarquables de ces bronzes.

Les pièces d'orfèvrerie exposées à Paris sont de véritables joyaux exécutées avec un souci du détail et un goût dans les combinaisons savantes de métaux et de pierres précieuses extraordinaires. Des tabatières incrustées de diamants et de rubis, d'autres ornées de miniatures représentant Catherine de Russie ou Louis XIV, d'or ciselé allié à l'émail et au cristal de roche, sont autant d'exemplaires uniques et de toute beauté.

Cinq aquamaniles du XIIIe et du XIVe siècle ont été retenues pour être exposées à Paris. Ces petites fontaines de bronze ou d'étain qui servaient à se laver les mains ont en général la forme d'un animal ou d'un cavalier. Robert Lehman en possède de remarquables exemples. L'une des plus intéressantes et des plus amusantes date du début du XVe siècle ; elle est en bronze et a pour thème la brève fugue d'Aristote et de Phyllis, histoire sans doute apocryphe, mais qui n'en fit pas moins les délices des lettrés de l'époque. On voit Phyllis à califourchon sur le dos d'Aristote, et de toute évidence ravie de son empire sur ce dernier pendant ce court intermède dans la vie conjugale du philosophe.

Aquamanile *(Fontaine servant à se laver les mains). XIIIe-XIVe siècles.*

L'ensemble de majolique italienne comprend des plats, des coupes, des chandeliers et des cruches ; trente-cinq pièces en sont présentées à l'exposition de l'Orangerie. Cette collection, qui embrasse une période de moins d'un siècle, permet de voir le passage de la composition décorative serrée du XVe siècle aux lignes plus souples et à la luxuriance des plats lustrés du maestro Gubbio aux environs de 1520. On a pu dire qu'elle approchait de la perfection.

L'exposition montre encore des céramiques persanes, peintes en turquoise et en bleu, rappelant, mais avec plus de vigueur, les miniatures persanes qui devaient voir le jour plus tard ; des plaques et des médailles dont deux sont dues à Pisanello, qui figure également dans la collection de dessins.

Les domaines dont nous avons parlé jusqu'ici sont si importants que chacun d'eux pourrait suffire à absorber un collectionneur. Leur réunion est pourtant le fait d'un seul homme passionné, et qui tient à répéter qu'il n'a pas grand-chose à dire, car les œuvres parlent d'elles-même.

La collection comporte encore des broderies et des tapisseries nombreuses







Paul Cézanne : Arbres et maisons. 68×92 cm. Vers 1885-87. Cette aquarelle qui a figuré dans les collections d'Ambroise Vollard et de Paul Guillaume a été achetée par Robert Lehman à Paris, lors de la vente Cognacq-Jay en mai 1952.

et remarquables (deux exemplaires seulement de chacun de ces ensembles sont présentés à Paris). Les meubles gothiques et Renaissance appartenant à Robert Lehman sont exposés de façon permanente, avec les tapisseries, dans la maison de la 54e rue qui appartenait autrefois à son père. Elle est inhabitée aujourd'hui et, avec ses bahuts et ses armoires pleines de tapisseries, ses murs et ses cabinets remplis de tableaux, ses pièces garnies de meubles, elle est en réalité consacrée au souvenir de Philip Lehman. Sous la seule surveillance d'un gardien un peu original, la collection peut être admirée par tout amateur d'art, érudit ou collectionneur, qui le désire, à condition de demander un rendez-vous par écrit.

◄ *Goya :* Portrait de la Comtesse Altamira et de sa fille. *Acheté il y a une cinquantaine d'années par Philip Lehman, alors tout jeune collectionneur, ce portrait est un des tableaux préférés de son fils.*

Une partie importante de l'exposition de l'Orangerie est consacrée à des toiles du XIXe et du XXe. Ce n'est qu'après avoir réuni un nombre considérable d'œuvres anciennes que Robert Lehman commença à s'intéresser à l'art moderne. Il n'en devança pas moins largement la plupart des collectionneurs américains dans leur engouement pour les Impressionnistes. Le premier achat qu'il fit dans ce domaine fut, en 1927, celui d'un Renoir à Ambroise Vollard. Depuis lors il a acquis plusieurs autres Renoirs et également des œuvres importantes de Braque, Matisse, Degas, Seurat, Cézanne, Van Gogh et Vuillard.

C'est l'extraordinaire enthousiasme de Robert Lehman dans tous les domaines qui a fait de lui ce qu'il est. Mais cet



Matisse : Paysage. *Cette toile de l'époque fauve, ainsi que le* Nu *de Renoir reproduit page ci-contre et un autre Renoir, sont, parmi les toiles françaises contemporaines qu'il possède, celles que préfère Robert Lehman.*

enthousiasme est allié à la conscience et à la pondération, et il sait choisir avec soin le meilleur point d'application de son énergie. Capitaine en France pendant la première guerre mondiale, dans le 113e régiment d'artillerie de campagne, il s'occupa pendant la deuxième guerre mondiale d'organiser des comités de secours qui réunirent des fonds pour les familles des aviateurs britanniques tués ou mutilés au cours des opérations. Il a joué un rôle actif dans les organisations qui se consacrent à l'entente internationale. Et, pour parler d'un aspect plus frivole mais tout aussi exubérant de sa nature, il a été champion de polo et propriétaire d'écuries de courses, dont sont sortis plusieurs vainqueurs. Tout en dirigeant la banque Lehman Brothers et en présidant d'innombrables sociétés américaines, il met son intérêt pour l'art sur un plan tout aussi élevé. Il est président de la commission des Beaux-Arts de l'Université de New York (il a récemment donné 20 000 dollars pour la fondation d'une bourse pour l'étude de la peinture italienne), vice-président du Metropolitan Museum, président de l'Association des Beaux-Arts de l'Université de Yale, membre du comité du Fogg Art Museum de l'Université de Yale, et membre associé du Musée d'Art Moderne de New York.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition de l'Orangerie, ouverte depuis le début de juin, se poursuivra pendant tout l'été.

Renoir : Jeune Baigneuse. *81×65 cm. 1892.*





Castel del Monte.

La Pouille (on dit plutôt « les Pouilles », en italien, quoique sur la carte il n'y en ait qu'une) est l'ancienne Apulie. J'y ai fait plusieurs voyages. J'y retournerai, s'il m'est permis, car il n'est pas en Europe de province à ma connaissance, si facilement accessible, presque à portée de la main, qui soit aussi prodigue en bonnes surprises dans le domaine de la sculpture ou de l'architecture, et qui nous donne à si haut point l'agréable impression de nous être *éloignés* dans le temps et l'espace. Outre le plaisir de voir de belles choses, ne voyage-t-on pas un peu pour celui d'être dépaysé ? Eh bien, la Pouille (tout près de nous, je l'ai dit), c'est un pays souvent plus balkanique que la Dalmatie, la Grèce ou la Bulgarie, c'est le Mexique, un Pérou qui serait plat, l'Orient même. Ajoutons que c'est un pays de villes, moyennes ou petites, Bari mis à part, qui ont chacune un aspect bien à soi. Les villages, sauf dans la région des *trulli*, au sud, ont peu d'intérêt. Ils pourraient être albanais ou grecs (ils le sont en réalité, plus d'une fois, dans la presqu'île du Salento, qui est le talon de la botte italienne).

Deux époques, sur le plan qui nous intéresse davantage, celui des monuments, sont très riches. Dans le nord, le moyen âge a laissé partout d'admirables églises, romanes en majorité, et des châteaux qui, sauf un seul (qui d'ailleurs est la plus grande attraction du voyage) sont des forteresses. Dans le sud, à partir de Lecce, le baroque triomphe. Un baroque du XVIIIe non moins que du XVIIe siècle, exubérant, surabondant dans le détail, et qui ressemble au style colonial de l'Amérique post-colombienne. Il doit à la domination espagnole, et aux jésuites, influents en proportion de celle-là. Beaucoup moins connu qu'il ne mériterait, on voudrait le tirer de l'oubli ou du mépris où l'ont laissé, selon leur habitude, les professeurs d'histoire de l'art.

Nous partirons de Foggia, où l'on arrive en général par la route qui depuis Ravenne longe le bord de la mer. La ville, avant la guerre, était plaisante, blanche et poussiéreuse. On y garait sa voiture dans de grandes baraques, habitées par des familles nombreuses, en des lits à plusieurs étages, tendus de vieux rideaux, et quand on mettait le moteur en marche, le matin, de bonne heure, il sortait de là des femmes et des filles, des enfants nus, comme un vol d'étourneaux... Aujourd'hui Foggia n'a pas d'intérêt, qui fut plus qu'à moitié détruite par les bombardements et qui est ennuyeusement reconstruite, mais on y trouve deux hôtels convenables et qui ne sont jamais pleins, un très bon restaurant. Je conseille vivement de s'y arrêter, après la fatigante route adriatique, étroite et toujours encombrée.

Le promontoire du Gargano (l'éperon de la botte, en face de la côte albanaise) est une terre primitive et farouche, étrange entre toutes les régions d'Italie. Le centre en est occupé par une magnifique forêt de hêtres, dont je pense qu'ils furent plantés par les Normands, installés là dès le XIe siècle. Il faut y voir au moins la

Terra incognita

PAR ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Dans le talon de la botte italienne, les Pouilles sont riches en monuments et œuvres d'art qui restent à découvrir



belle église romane de *S. Maria di Siponto*, consacrée dès les premières années du XIIe siècle, abandonnée, avec la ville dont elle était la cathédrale, au milieu du XIIIe. Il faut voir aussi *Monte Sant'Angelo*, avec un curieux sanctuaire souterrain, la grotte de Saint-Michel, les restes d'un château normand et la singulière *tomba dei Rotari*, qui doit être un très ancien baptistère. La petite ville de Manfredonia, à côté de *S. Maria di Siponto*, fut fondée en 1256 par Manfred, le fils de l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen (il sera souvent question de celui-là, à propos de la Pouille.) Ajouterai-je que le Gargano est une terre propre aux phénomènes mystiques, et que l'on y peut voir, à San Giovanni Rotondo, le *padre* Pio, un moine franciscain qui est probablement un saint en état d'activité (stigmates, guérisons miraculeuses, prédictions, bilocations, parfums divers), tandis qu'à Sannicandro (lire, sous ce titre, le beau livre de



Sculpture romane encadrant la porte de la cathédrale de Trani.

Cathédrale de Bitonto. XI-XIIIe siècle.

Mme Elena Cassin), un prophète, certain Manduzio, un peu avant la guerre, ayant eu la révélation de la vieille religion judaïque, se convertit et convertit de nombreux paysans, qui ont émigré depuis en Israël.

Retournons à Foggia. A 18 kilomètres, à l'ouest, se trouve la petite ville de Lucera, qui est émouvante par le souvenir de Frédéric II. L'on sait qu'elle fut réédifiée sur les ruines d'une cité romaine, au début du XIIIe siècle, pour abriter 20 000 Sarrasins venus de la Sicile, auxquels l'empereur accorda la liberté religieuse, et des églises y ont encore un air de mosquée. Après avoir été longtemps la place forte des gibelins en Italie méridionale, après avoir servi de refuge à Manfred, elle fut prise par les troupes angevines. Charles II fit massacrer tous les Sarrasins qui ne s'étaient pas convertis, repeupla la ville avec des Provençaux, dont l'accent persiste, aujourd'hui, dans le parler local. La ville est dominée par le château de Frédéric, bâti sur l'ancienne acropole. L'empereur, le fameux « sultan baptisé », qui mourut dans un château voisin (presque entièrement détruit) en 1250, avait là, dit-on, outre son trésor et sa Monnaie, des harems et des ménageries de bêtes féroces. A côté de la tour du Lion se trouvent les restes du palais impérial, mais la plus belle tour est celle de la Lionne, dont les fenêtres meurtrières ont une hauteur vraiment impressionnante. Une route secondaire conduit à Troia (à moins de 20 kilomètres). On y voit une admirable cathédrale romane, qui est sans pareille, peut-être, dans le sud de l'Italie. Etrangement asymétrique est son immense rosace, qui doit être du temps de Frédéric II (le problème posé en serait plus passionnant), et elle a deux portes de bronze, ouvrages d'Odérisius de Bénévent, dont la plus ancienne (l'autre est de 1127, celle-là de 1119) est tout particulièrement remarquable avec sa décoration en partie niellée à la mode byzantine, en partie traitée en bas et haut relief.

Deux routes vont de Foggia vers Bari, celle du littoral et une autre à l'intérieur des terres, presque parallèles et comme jalonnées de splendeurs. Prenant la seconde, l'on s'arrêtera, d'abord, à Canosa des Pouilles, qui a une belle cathédrale romane (du XIe), un peu gâtée par les restaurations mais très intéressante à cause du curieux *tombeau de Bohémond* adossé au flanc sud,



Le tombeau de Bohémond à Canosa des Pouilles.

avec une double porte en bronze de Ruggero d'Amalfi (ou de Melfi). Ce Bohémond, fils de Robert Guiscard, était un croisé qui mourut à Antioche, en 1111. La décoration de sa tombe est à demi byzantine, à demi arabe. Poursuivant, l'on arrive à Andria, la ville « bien-aimée » de Frédéric II, qui y fit ensevelir, dans la crypte de la cathédrale, sa seconde et sa troisième épouse, Yolande de Jérusalem (de Brienne) et Isabelle d'Angleterre. Cette cathédrale a peu d'intérêt, sauf la dite crypte (antérieure au Xe siècle), dans le piteux état où les restaurations l'ont mise. Andria présente encore diverses bâtisses des del Balzo et des Carafa, et une porte de Frédéric II, surmontée d'additions baroques. Deux églises rupestres (creusées dans la roche) se trouvent hors de la ville : *S. Croce* et, un peu plus loin, *S. Maria dei Miracoli*. Des fresques de style byzantin encore, mais qui doivent être du XIVe siècle, ornent les parois de ces églises installées en des grottes ou des cavités qui abritèrent, vers le IXe siècle, des moines basiliens.

Non loin (à 17 kilomètres) d'Andria se trouve *Castel del Monte*, dit aussi l'*Espion des Pouilles*, la *Tour des vents* et le *Belvédère des Murges*, le célèbre château étoilé de Frédéric II, l'une des architectures les plus extraordinaires qui soient au monde et le principal but de tout voyageur en ce pays. On le voit de loin, sur une colline toute chauve, pas très élevée mais qui domine la vaste étendue du plateau. Une abbaye bénédictine, *S. Maria del Monte*, se trouvait jadis en ce lieu, que les Normands appelaient (avec un peu d'exagération) : « Haut Mont » ou « Mont Hardi ». Commencé au début du XIIIe siècle, l'édifice devait être achevé, ou peu s'en faut, en 1240, selon le témoignage d'une lettre de Frédéric II à Riccardo de Montefuscolo.

L'on pense à un château fort, avant d'être arrivé au terme de la route circulaire qui conduit au sommet de la colline, comme dans les tableaux primitifs ou dans les dessins d'enfants. Or il n'en est rien, et l'on s'aperçoit bientôt que *Castel del Monte* est chose unique entre toutes les constructions du moyen âge. Ce n'est pas une forteresse, quoiqu il en ait tenu le rôle, tardivement (sous la domination espagnole) et avec une médiocre efficience. Il n'a point de cachots ni de souterrains ténébreux, quoiqu'il ait, sous des seigneuries postérieures, servi de prison, et que les petits-fils de l'empereur Frédéric y eussent passé vingt-sept ans de dure captivité. Ce n'est pas un palais tel que ceux de son époque ; ni un monastère, et c'est beaucoup plus qu'un rendez-vous de chasse. Il ne répond nullement à l'idée que l'on se fait du gothique, et l'on s'émerveille d'y voir un portail qui a déjà les formes de la Renaissance. Il est privé absolument du détail pittoresque qui réjouit les amateurs de vieilles églises. Il doit tout au calcul intelligent et il ne doit rien à la foi. C'est un des édifices les moins ingénus que l'on ait jamais bâtis. En réalité, *Castel del Monte* se trouve hors du temps et hors de l'espace. Il est nombre pur, songe (peut-être) et point idéal : le point de rencontre de l'esprit germanique avec le latin, l'italien, le normand, le grec et l'arabe. Quand il arrive, assez prodigieusement, qu'un nœud des voies spirituelles prenne forme concrète, ce ne peut être qu'une forme cristalline. Et en effet ce château est un cristal, un prisme étoilé, un polyèdre parfait, comme un diamant philosophal, jeté sur un sommet aride, entre l'Orient et l'Occident. Sa forme est symbolique, qui est celle de la couronne impériale.



Le colosse de Barletta.

Après examen, l'on est tenté de dire qu'en ce lieu le nombre s'est fait pierre, ou du moins que des nombres sont devenus pierres et qu'ils vous attirent dans une sorte d'univers miroitant où ils vont à l'infini se répéter. Ces nombres sont le huit et le trois, avec le deux, le quatre et le cinq dont le rôle est mineur. *Castel del Monte* est un octogone régulier, dont chaque sommet est constitué par une tour octogonale également et de même hauteur que le château. Le périmètre extérieur présente ainsi huit tours séparant huit faces égales ; le périmètre intérieur, rigoureusement parallèle, présente huit faces égales aussi, et une vasque octogonale, dont il se voit quelques restes, se trouvait au milieu, sous un vélum probablement pour abriter la cour pendant les heures de soleil. L'intérieur des tours est octogonal, parcouru par un escalier trois fois sur huit. Il y a deux étages et seize salles (huit par étage), chacune des salles étant un trapèze régulier. Il y a pour chaque salle une fenêtre extérieure, sauf pour la première où le portail la remplace. Trois portes en bas, trois portes-fenêtres à l'étage supérieur, ouvrent sur la cour, et les trois lignes tracées de ces portes à la fenêtre correspondante sont exactement dirigées sur les trois villes voisines : Andria, Corato et Minervino. Toutes les fenêtres ont deux arcades sauf une qui en a trois,

Cathédrale d'Otrante.

et celle-là regarde vers Andria et vers les sépultures des épouses du grand empereur Hohenstaufen. Les colonnes des salles inférieures portent par trois nervures la voûte ogivale ; en haut, ce sont des groupes de trois colonnes liées par un chapiteau unique qui les remplacent, d'une manière plus gracieuse et quelque peu mauresque. Mais ce qui est tout à fait surprenant, alors, est qu'en multipliant le 3 par le 8 on obtient les 24 mètres de hauteur du château, les 240 mètres de son pourtour. Les gens de la Constituante savaient-ils que leur dix-millionième partie du quart du méridien terrestre avait servi d'unité de mesure au XIIIe siècle ?

Castel del Monte, à la mode orientale, contenait des salles de bain, des lieux d'aisance. Il s'y trouvait des réserves de faucons à l'usage de cet empereur qui écrivit le traité *De arte venandi cum avibus*, des ménageries et un harem aussi peut-être, comme dans la forteresse de Lucera. Enfin, selon la tradition, sur chacune des huit tours octogonales se trouvait l'observatoire d'un astrologue arabe, épiant dans le cours des étoiles le destin hasardeux de Frédéric de Hohenstaufen.

Sur ce destin, l'on peut rêver longuement, songer nostalgiquement à l'aspect inouï qu'eût pris le monde dès le moyen âge si le pape avait été éclipsé par l'empereur et si avait triomphé le prince excommunié, l'ami de l'Orient, le kabbaliste, le précurseur de Dante dans l'idée d'un grand Etat laïc. L'on peut songer aussi, d'autre façon, à ces princesses singulières qui sont mêlées à l'histoire des Hohenstaufen et dont les noms sont comme les perles d'une couronne, à Bianca Lancia, à Yolande de Jérusalem, à Isabelle d'Angleterre, à la ravissante Hélène d'Epire qui vint à *Castel del Monte* après avoir épousé Manfred au château de Trani, les dernières « personnes idéales » de leur sexe, peut-être bien, avant le déclin de la femme qui allait s'accentuer, sous l'influence de l'Eglise, dans les siècles suivants. Quant au dernier des Hohenstaufen, le malheureux et charmant Conradin, si l'on songe à lui c'est comme à l'homme-femme, une fleur hermaphrodite qui ne pouvait manquer d'être tranchée par le glaive (comme il advint).

Reprenons, entre oliviers et vignes, la route de Bari. Ruvo di Puglia, célèbre dans l'antiquité par ses vases de terre cuite, a une belle cathédrale romane, devant laquelle il faut au moins s'arrêter avant de poursuivre et d'arriver dans la ville de Bitonto. C'est une cathédrale romane, encore une fois, qui est la plus grande attraction de celle-là, une cathédrale assez vaste, bâtie du XIe au XIIIe siècle, ornée, comme celle de Ruvo, d'une rosace curieuse. Elle contient une importante chaire sculptée, et l'on ne manquera pas de descendre dans sa crypte où des restes de fresques très anciennes entourent les petites colonnes de pierre sombre. Il dut se trouver à Bitonto, vers la fin du XVIIe siècle ou un peu plus tard, un sculpteur épris de la mort ou tout au moins des sujets macabres, car on verra dans la cathédrale un tombeau décoré dans un goût qui est quasiment mexicain, et dans la ville, à certains coins de rues, certains édifices portent des squelettes, ciselés avec une outrance implacable, des crânes sous des couvre-chefs civils et religieux. Les palais de Bitonto sont fort beaux, luxueux parfois au point d'avoir des jardins suspendus, et l'abandon où ils sont laissés leur donne encore plus de charme, car les inventions du luxe ne sont jamais si touchantes qu'après être tombées dans la misère et dans le délabrement.

Bari, qui a quelques 300 000 habitants, est une ville prospère et qui n'a d'autre génie que d'avoir trouvé une forme de nouillette apte à contenir le pois chiche qui l'accompagnera dans un potage assez savoureux, à condition que le safran ne soit pas épargné. L'on y verra, cependant, la basilique de Saint-Nicolas, qui fut achevée au XIIe siècle. C'est un grand et bel ouvrage de style roman, dont la façade est mise en valeur par les deux tours tronquées qui l'encadrent, et qui sont les restes des défenses d'autrefois, car la vieille église palatine était fortifiée jadis. Son flanc droit présente un portail richement sculpté, la *porte des lions*, qui n'est pas sans rappeler l'ornementation de la cathédrale de Modène. On l'attribue, d'après la signature, au maître Basilio.



Motif baroque, église Ste-Catherine à Nardo.

L'intérieur, un peu gâté par la décoration baroque, offre néanmoins un précieux tabernacle soutenu de colonnes antiques, une chaire épiscopale du XIe siècle et le monument funéraire de la reine Bona de Pologne; le tombeau du saint est dans la crypte, qu'il faut voir pour le très extravagant contraste des colonnes grecques, romaines, byzantines et de la sévère architecture romane avec les stucs baroques qui couvrent la voûte. La cathédrale de Bari, non loin de la basilique de Saint-Nicolas, est de la seconde moitié du XIIe siècle, mais elle fut tardivement remaniée et ses portails sont du XVIIIe. Elle est flanquée d'une curieuse sacristie de forme cylindrique, la *trulla*, construite au XVIIe siècle et qui dut servir de baptistère. Bari possède encore un beau château, dont la majeure partie est de Frédéric II (voir la *porte souabe*), situé entre la vieille ville et le nouveau port.

Fontaine gréco-romaine de Gallipoli.

Quittant Bari, nous reviendrons vers Foggia, mais par la route du littoral, sur laquelle sont échelonnées plusieurs petites villes dont aucune n'est indifférente. La première est Giovinazzo, avec une cathédrale romane et une porte du début du moyen âge, puis : Molfetta, ville de 60 000 habitants et qui n'a pas moins de deux cathédrales, la vieille (du XIe au XIIIe siècle), d'aspect byzantin, et la « neuve », qui est du XVIIIe siècle et baroque avec de la magnificence. Vient ensuite Bisceglie (dont le nom évoque les cerises qui sont la spécialité locale) ; là aussi se trouve une cathédrale romane, outre deux églises de la même période et les restes d'un château fort. Trani, à quelques kilomètres, est bâti et orné de semblable façon, mais avec beaucoup plus d'importance, et sa cathédrale est une des plus belles églises romanes que l'on verra dans les Pouilles. Récemment (et heureusement) débarrassée de la fâcheuse ornementation baroque qui faisait l'orgueil de son clergé, c'est un joyau de pierre nue, plus haut et plus élancé que le commun des formes romanes. Barisano de Trani signa sa précieuse porte de bronze (1179), ornée de figures en bas-relief, et certain prêtre Nicola fut l'architecte de son clocher (pour les étages inférieurs au moins), lequel penche un peu, non sans grâce. Sa crypte est fort belle, d'où l'on passe dans une église très primitive située au-dessous de la nef centrale. Trani a des palais encore (le *palazzo Caccetta*, d'un gothique tardif), un château commencé sous le règne de Frédéric II, agrandi sous la domination angevine, et d'autres églises (romanes, ainsi qu'on l'attendait), dont la plus curieuse est la très ancienne petite basilique de *S Andrea*, édifice à coupole unique pour lequel auront servi de modèle les sanctuaires des moines basiliens qui se trouvaient dans la région. Nous arrivons enfin à Barletta, dernier centre important (70 000 habitants) avant le Gargano, port fréquenté pour le commerce des vins, et, ce qui nous intéresse davantage, cité riche en monuments dont l'un au moins est absolument incomparable. Celui-là, le célèbre *colosse de Barletta*, est



Un détail du pavement en mosaïque de la cathédrale d'Otrante. XIIe siècle.



Trulli à Alberobello. Les trulli sont de petites maisons coniques à toiture de pierre sombre et murs peints soit bleu, soit rose, soit à la chaux.

une gigantesque statue en bronze (de plus de 5 mètres de haut), qui représente un empereur d'Orient, Théodose ou Héraclius selon les uns, Valentinien (plus probablement) suivant les autres. On l'attribua au sculpteur grec Polyphore, et son époque doit être le IVe siècle. Un vaisseau vénitien, qui la rapportait de Byzance, s'échoua au XIIIe siècle sur la plage de Barletta, où la statue fut abandonnée ; les moines dominicains lui coupèrent les pieds et les mains pour avoir de quoi fondre des cloches. Puis, en 1491, elle fut transportée dans la ville, restaurée par le sculpteur napolitain Fabio Alfano. On lui mit un crucifix dans le poing (ce qui la sauva, au moins, de la fonte), la croyance ayant prévalu qu'il s'agissait d'Héraclius, qui aurait restitué la sainte croix à son lieu d'origine. On la dressa à gauche de l'église du *S. Sepolcro*, dans l'endroit où elle se trouve aujourd'hui et qui lui convient médiocrement, à cause du manque de place. Le visage, surtout, est admirable, avec ses traits superbement barbares (qui furent reproduits, erreur assez comique, dans la revue *Razza*, pendant la courte époque où l'Italie se crut obligée d'être « raciste », comme exemple de la dégénération du sang latin !) et son rictus terrible. La voisine église du *S. Sepolcro* est une construction de la fin du XIIIe siècle, de style gothique, surchargée de motifs baroques au XVIIIe et qui a pris la place d'un ouvrage du XIe. Elle contient des fresques très anciennes, en très mauvais état, et son architecture est curieusement imprégnée d'influences arabes et byzantines. La cathédrale de Barletta, commencée au XIIe siècle et tardivement terminée, est un grandiose édifice où se mêlent les styles roman et gothique avec celui de la Renaissance et des restes de l'antiquité romaine. Derrière elle, le *château* quadrilatère est une des plus belles forteresses de ce rivage, qui en compte un pour chaque ville, à peu près. Il fut contruit par les Hohenstaufen sur les restes d'un château normand ; Pierre d'Angicourt le transforma sous le règne de Charles d'Anjou, et il fut remanié une autre fois sous Charles-Quint (dont se voient les armes au-dessus de la porte). L'on visitera encore l'église *S. Andrea* (du XIIe), qui a un beau portail de Siméon de Raguse, et l'on n'oubliera pas, si on a le goût du baroque, le palais du *Monte di Pietà*, ni le *Palazzo della Marra* qui est théâtral et ravissant du côté de la façade autant que du côté de la cour. Et surtout l'on se promènera un peu au hasard, près du château, dans les petites rues qui descendent vers la plage, car ces vieilles villes marines, Barletta, Trani (et celles qui sont au sud de Bari), ressemblent à des décors d'opéra par la façon singulière dont les architectures sont plantées dans l'espace, telles architectures ne se pouvant énumérer, d'ailleurs, si nombreuses sont-elles, et alors on découvrira une certaine « atmosphère » poétique qui appartient proprement aux Pouilles et qui inspira les meilleures œuvres du peintre Eugène Berman.

Retournons à Bari, d'où l'on s'enfoncera dans les terres (un grand paysage aride, qui se fera presque désertique en approchant du Basilicate), pour gagner Altamura, à 45 km. C'est une étrange petite ville, bâtie sur une sorte d'acropole abrupte,

dont la cathédrale, commencée sous Frédéric II, est une des quatre basiliques palatines de la Pouille. L'intérieur en est un peu gâté par les additions et les transformations tardives, mais la façade est magnifique avec sa grande rosace et son portail du XIVe siècle, ses deux clochers de la même époque (mi-romans, mi-gothiques). Gravina des Pouilles, à 12 km., est peut-être plus étrange encore, avec sa belle cathédrale (XIe au XVe siècle), son beau cloître roman (à droite de *S. Sebastiano*), son église baroque du *Purgatoire* ou de *S. Maria dei morti*, très bizarrement décorée de squelettes sur le portail, son église souterraine de *S. Michele* à cinq nefs creusées dans la roche, ses grottes, ses palais délabrés. Matera (sur laquelle je ne m'étendrai pas car elle est ville du Basilicate) n'est qu'à 18 km., et il faudrait aller jusque-là pour voir ses habitations troglodytiques, les fameux *sassi*. Toute cette région est la plus primitive, la plus arriérée, la plus deshéritée de l'Italie (ce n'est pas la moins séduisante !) ; nulle part en Europe, sauf dans les vallées les plus retirées des *sierras* espagnoles, on ne peut faire un pareil voyage dans le temps.

Bari de nouveau, car nous allons maintenant descendre jusqu'au bas du talon (de la « botte »), le long de l'Adriatique. Il se trouvera encore, en plusieurs endroits, des monuments du moyen âge, romans surtout, mais l'intérêt va se déplacer et ce sont les architectures baroques, beaucoup moins connues, qui deviendront prédominantes. Çà et là aussi nous verrons des vestiges antiques, qui proviennent des colonies de la *Grande Grèce*, ou d'une population plus ancienne : les Messapiens. Mola de Bari, un petit port de pêche, a une cathédrale qui fut reconstruite à la fin du XVIe siècle dans le style de la Renaissance. Polignano, qui vient tout de suite après, est intéressant pour ses grottes marines creusées par les vagues dans le calcaire et qui sont aménagées pour servir de restaurant, de théâtre même. A Monopoli, la cathédrale habituelle est baroque,

Extérieur de l'abside de la cathédrale de Trani



Chaire de l'église de Canosa des Pouilles.

ayant été refaite au XVIIIe siècle. Les grottes de Castellana, à 15 km., dans l'intérieur, sont les plus vastes et les plus belles d'Italie ; elles furent découvertes il y a quelques années. On n'en visite qu'une partie généralement, mais cette visite, qui dure plus d'une heure, suffit à vous promener dans des salles souterraines qui pour l'immensité, la hauteur des voûtes et la beauté des concrétions ne sont égalées ou dépassées en Europe que par celles de Postumia, dans la Carniole slovène. Passé Monopoli, l'on commence à voir un peu partout des *trulli*, curieuses petites maisons coniques sur lesquelles, en fin de voyage, nous reviendrons. Fasano, Ostuni, sont de jolies bourgades qui ont des palais et des églises intéressantes, avec un caractère un peu oriental dans le site et dans le badigeon cru des murailles. La cathédrale d'Ostuni, du XVe siècle, est gothique. L'on arrive à S. Vito dei Normanni, où l'on verra l'église de *S. Maria della Vittoria*, baroque et commémorative de la bataille de Lépante. Ajoutons que l'araignée tarentule est particulièrement mordante (la femelle surtout, à l'époque des amours), dit-on, en cette région, et qu'il s'y fait en divers lieux saints des pèlerinages sautillants de tarentulés qui dansent la tarentelle pour obtenir guérison ; ce qui pourrait être la raison pourquoi la « danse de St Guy » se dit en italien : *ballo di San Vito*... Brindisi, port important, est une ville sans grand intérêt, sauf quelques églises romanes ou baroques, le « château » de service, et un assez singulier monument moderne en forme de timon de navire (A. Bartoli, 1933).

Tout au contraire, c'est une ville passionnément intéressante que Lecce, qui put être appelée, par Gregorovius, la « Florence du baroque ». Elle a de bons hôtels, où l'on séjournera. Comme Salzbourg, elle donne l'impression (plaisante) que l'on marche sur la scène ou dans les coulisses d'un grand théâtre en plein air. La matière de ce théâtre est la *pierre de Lecce*, sorte de grès employé dans toute la région, qui est tendre au sortir de la carrière et qui durcit avec le temps. Très

facile, donc, à tailler et à sculpter, il se prête à la décoration de façon presque idéale. Les artistes locaux en ont presque abusé, mais l'on sait que l'abus est une qualité dans le style baroque, qui n'est jamais si attrayant que lorsqu'il est excessif. Lecce a de belles portes monumentales (avec, parfois, un bizarre obélisque), des églises et des palais très nombreux, tout cela ouvragé comme le carosse du Saint Sacrement. Le lieu d'excellence est sans doute la *piazza del Duomo*, qui rassemble un étonnant campanile du XVIIe siècle (architecte G. Zimbalo, dit : lo *Zingarello*), la cathédrale, complétement refaite à la même époque par le même architecte, le palais du Séminaire (de G. Cino, 1709), le palais épiscopal (1632) et de plus menues bâtisses qui ne sont pas moins ravissantes dans le détail et dans l'exécution. Du même genre est la *basilique S. Croce*, tout à fait exubérante, construite de 1549 à 1646 par G. Riccardi, Zimbalo et C. Penna. Du même genre sont *S. Chiara* (de Cino, probablement, pour la façade de 1687), *S. Irene* (début du XVIIe siècle), *S. Teresa, S. Anna e del Rosario* (de Zimbalo, 1691), *S. Nicolò e Cataldo* (reconstruite en 1716, par Cino, sur une église romane du XIIe siècle), ainsi que le *Palais de la Préfecture* (ancien monastère, achevé en 1695), le Théâtre Paisiello (de 1758) et divers autres palais ou simples maisons.



Intérieur de la basilique S. Croce à Lecce. 1549-1646.

Le voyage en Pouille s'achève à Lecce le plus souvent. Erreur impardonnable, car au sud, à une quarantaine de kilomètres, nous allons trouver Otrante où nous appelle au moins le souvenir du roman noir de sir Horace Walpole. Le château d'Otrante est fait de deux grosses tours aragonaises, pesantes comme le grand casque couvert de plumes sombres que nul lecteur n'oubliera... Mais c'est la cathédrale, surtout, qu'il faut voir pour sa belle rose et pour son extraordinaire pavement en mosaïque du XIIe siècle, où le prêtre Pantaleone représenta fantastiquement les histoires de la Genèse. Les Turcs firent de grands massacres dans cette cathédrale, qui servit, en 1480, d'écurie pour leurs chevaux, après avoir ruisselé du sang des chrétiens massacrés, l'archevêque, les chanoines, les moines et les prêtres avec tout le peuple réuni. Revenons au présent. La côte, au sud d'Otrante, est très découpée, riche en grottes. L'on pourra séjourner encore à *S. Cesarea Terme*, ancienne station thermale et qui a de bons hôtels dans un paysage admirable, lequel s'étend jusqu'au cap de *S. Maria di Leuca* et au sanctuaire *di Finibus Terrae* dominant à la fois la mer Adriatique et la mer Ionienne. Dans la campagne, çà et là, des restes préhistoriques (le curieux *centopietre*. à Patù, peut-être un autel solaire contemporain de la Crète minoienne), des vestiges antiques, des châteaux du moyen âge, des constructions baroques, des villages peuplés de Grecs et d'Albanais.

Sur la mer Ionienne, Gallipoli, curieuse petite ville blanche comme son nom, bâtie sur un îlot relié par un pont à la terre ferme. Ses rues évoquent l'intérieur d'un vaisseau ancien. Au détour de l'une d'elles, on se trouve, brusquement, devant une cathédrale baroque qui est une des plus « mexicaines » (s'il se peut dire) de la province. Il y a aussi une fontaine gréco-romaine, remaniée dans l'âge baroque, embellie par la cassure et par l'érosion. Dans l'intérieur, à 17 km., voici Galatone avec de beaux bâtiments du XVIe et du XVIIe siècle ; voici Nardo où ce baroque « mexicain », dont j'ai parlé, triomphe comme nulle part ailleurs, avec l'obélisque de l'*Immacolata* (XVIIe siècle), avec le *Palazzo Communale* (1772), avec la cathédrale et surtout avec l'église de *S. Domenico* dont les cariatides bizarres sont entortillées de la plus inoubliable façon. Voilà, enfin, Tarente, naguère grand port militaire (mais les cuirassés ont fait place aux élevages de fruits de mer), jadis (au Ve et IVe siècles av. J.-C.) Etat pythagoricien dont le plus notable chef fut Archytas, qui a donné son nom à la rue principale. Archytas qui fut l'ami et le protecteur de Platon, et qui envoya à Syracuse une galère de guerre à cinquante rameurs pour faire libérer le philosophe que le tyran Denys II voulait y retenir (VIIe lettre de Platon). La ville nouvelle occupe une île assez étendue, où sont les bâtiments publics, les hôtels, un musée riche en statues et en terres cuites de la Grande-Grèce. La vieille ville est avant le pont tournant, populeuse et pittoresque, avec une cathédrale où se mêle l'architecture du XIe siècle et l'ornementation baroque (chapelle de *S. Cataldo*) et un château fort qui date de la domination byzantine. A 50 km. de Tarente, sur la côte ionienne, se dressent dans un lieu désert les colonnes doriques du temple de Métaponte (c'est déjà le Basilicate, ou la Lucanie, comme on voudra l'appeler).



Motif baroque à Lecce.



La basilique S. Croce à Lecce.

Une route traverse la péninsule du Salento, qui va de Tarente à Fasano, et que l'on prendra si l'on désire, au retour, voir la région des *trulli*. L'on passera d'abord à Martina Franca, ville située sur une hauteur et qui a un *palais ducal* dessiné par Bernini, que l'on est tout étonné de rencontrer là (mais la Pouille est le pays des surprises), en compagnie d'autres édifices baroques. Les *trulli* parsèment les oliveraies, les vignobles opulents, les jardins ; ils sont nombreux dans le bourg circulaire de Locorotondo, à droite duquel, en peu de temps, l'on gagnera Alberobello pour les voir dans le plein de leur splendeur menue, étincelante au soleil. Alberobello est une petite ville de 10 000 habitants, presque entièrement construite en *trulli*, dont les corps cylindriques et les cônes qui les coiffent sont unis par des cubes ou des prismes rectangulaires, le bas étant blanchi à la chaux ou bien peint en bleu ou en rose, la toiture étant sombre ou vernissée. Il y a même une église *trullo*, et un *trullo sovrano*, à deux étages. Une maison de *trulli* croit à la façon d'un nid d'abeilles, une cellule s'ajoutant aux autres, quand, par mariage, naissance, il en est besoin. Il faut entrer dans ces habitations singulières pour avoir la révélation d'un espace domestique où les architectes modernes pourraient prendre des leçons. Si l'extérieur est riant, l'intérieur est rigoureusement propre. L'amabilité règne, et les propriétaires de *trulli* sont gentiment hospitaliers, ouvrant au premier venu la porte de leur petit monde géométrique. L'on reprendra, ensuite, la route de Bari (par l'intérieur ou par le littoral), mais le voyage en Pouille ne peut s'achever mieux que sur cette vision souriante, après avoir montré tant d'aspects de la beauté misérable et de la majesté tombée en ruines.

A. P. DE M.

Si vous voulez en voir davantage

Le trafic aérien est nul. Les deux aérodromes les plus proches sont ceux de Milan et de Venise. L'accès aux Pouilles par voie maritime n'est pas organisé. Par le train, le voyage de Paris à Bari dure vingt-neuf heures (départ de Paris à 23 h. 04, arrivée le surlendemain à 5 h. 23). Si l'on veut s'arrêter à Foggia, le voyage est un peu moins long. On peut également gagner Foggia de Ravenne (Paris-Ravenne : départ Paris 23 h. 04, changement à Rimini où l'on arrive le lendemain à 19 h. 30. Plusieurs trains relient Rimini à Ravenne, la durée du trajet est d'environ 1 h. 20. De Foggia à Ravenne, le trajet est de huit heures).

De nombreux autocars et des tramways relient entre eux la plupart des sites indiqués dans cet article. (Les horaires détaillés sont disponibles dans toutes les agences de voyage italiennes.)

Les routes sont dans l'ensemble bonnes, même les routes secondaires ; mais des hordes de cyclistes, des chars à bœuf et des troupeaux de chèvres et de moutons retardent l'automobiliste pressé. Dans les villages, il est recommandé de faire vigoureusement usage de l'avertisseur ; la population ne réagit qu'aux bruits les plus stridents. Les cartes routières 18-20 et 21 de l'Automobile Club italien seront précieuses.

La route des azulejos

PAR SUZANNE CHANTAL

Les villas, les palais et les parcs du Portugal sont décorés de véritables tableaux de faïence dont l'origine remonte à l'art mauresque



Azulejo au Palais des marquis de Fronteira. Bemfica.

Dans une vieille demeure à coupoles, un peu à l'écart de la route, en un des lieux les plus délicieux de l'Extramadura Transtagana, une dame américaine consacre, depuis des années, ses loisirs au plus passionnant des puzzles. Elle ramasse patiemment tous les débris de faïence émaillée qu'elle découvre dans les allées, sur les terrasses, dans la « quinta » plantée de citronniers et de grands roseaux. Elle les nettoie, les trie, les assemble et, sous ses doigts patients, se recompose lentement un des trésors portugais : les azulejos anciens de Bacalhoa, qui fut résidence d'infante, où les rois venaient l'été prendre le frais, et qui, après des années d'abandon, fut acquis par cette riche étrangère.

D'architecture fort curieuse, unique en vérité au Portugal, Bacalhoa est remarquable surtout par sa décoration qui, non seulement fait corps avec cette architecture, mais l'épouse et souvent la justifie, lorsqu'elle ne la suscite pas.

Certes, on peut voir des azulejos partout au Portugal : des murs de la première gare-frontière aux escaliers des vieilles maisons de Lisbonne, des intérieurs d'églises à ceux des brasseries, des immenses compositions allégoriques des édifices publics aux petits « registos » des villas de la Côte du Soleil.

Mais, pour comprendre et suivre l'histoire de l'azulejo portugais, il faut commencer par Bacalhoa, où pour la première fois, on applique la technique maure à des motifs d'inspiration occidentale. Car les plus anciens azulejos de Bacalhoa, où l'on a déchiffré la signature de Francisco de Matos et la date de 1565, emploient des fleurs et des figures, alors que les faïenciers sévillans de la même époque s'en tenaient aux compositions géométriques, relevées parfois seulement d'initiales (celles des Rois Catholiques sur les carreaux de *cuenca* du Musée de Coimbra) ou de blasons.

Le délabrement où fut laissé Bacalhoa pendant de longues années, l'abandon des jardins et des terrasses, l'envahissement des herbes folles, l'humidité, ont disloqué certaines des plus anciennes compositions de la Vila Frêche où l'attention du profane est surtout retenue par les larges fresques de faïence représentant le Combat des Centaures ou Suzanne au Bain.

Une autre opinion affirme que les premiers azulejos portugais se trouvent à Sintra, dans le vieux Paço royal, et qu'ils fleurissent littéralement parmi les damiers et les croisillons mudejares.

Mais, puisque nous sommes à Sintra, c'est bien l'occasion d'épeler, avec les plus magnifiques illustrations à l'appui, la chronique de l'azulejo au Portugal.

L'art de la faïence décorée est fort ancien. On en retrouve des traces dans l'ancienne Egypte, en Chaldée, en Assyrie, les Perses en transmirent le goût aux Byzantins, puis aux Arabes, et, dès le XIe siècle, ceux-ci en introduisirent le secret dans la Péninsule. Le sol des riches demeures des Almoravides était revêtu de véritables tapis de céramiques dont les plus anciens se voient encore, effacés sous mille pas, à l'Alhambra de Grenade.

Ces céramiques, travaillées par les artisans andalous, étaient coûteuses. Il fallait, avec une pince (en espagnol : *alicate*) tailler et assembler des fragments de faïence émaillée (d'où le nom de *tecnica de los alicatados*). En disposant ces fragments : carrés, rectangles, losanges, hexagones, octogones, on obtenait des effets de mosaïques, en particulier d'entrelacs, typiquement mauresques.

Au XIVe siècle, le grand centre des céramiques espagnoles était la région de Valence, qui produisait des carreaux d'argile teintée et des émaux à base d'étain. On utilisait aussi des vernis au plomb et des émaux métalliques à reflets irisés. Cependant, des parties demeurées chrétiennes ou déjà reconquises (Catalogne, Levant) s'infiltraient des influences gothiques très nettes. De là vint aussi le procédé dit de *cuerda seca* : on gravait le motif dans l'argile fraîche, on recouvrait le trait avec de l'huile de lin et du manganèse, on colorait et émaillait. La *cuerda seca*, ou trait sec, séparait et faisait ressortir les couleurs.

Très vite, et dès la fin du XVe siècle, ce procédé fut perfectionné et permit d'industrialiser, en quelque sorte, la céramique. C'est le procédé *d'aresta* (arête) ou de *cuenca* (coquille) utilisant des moules en

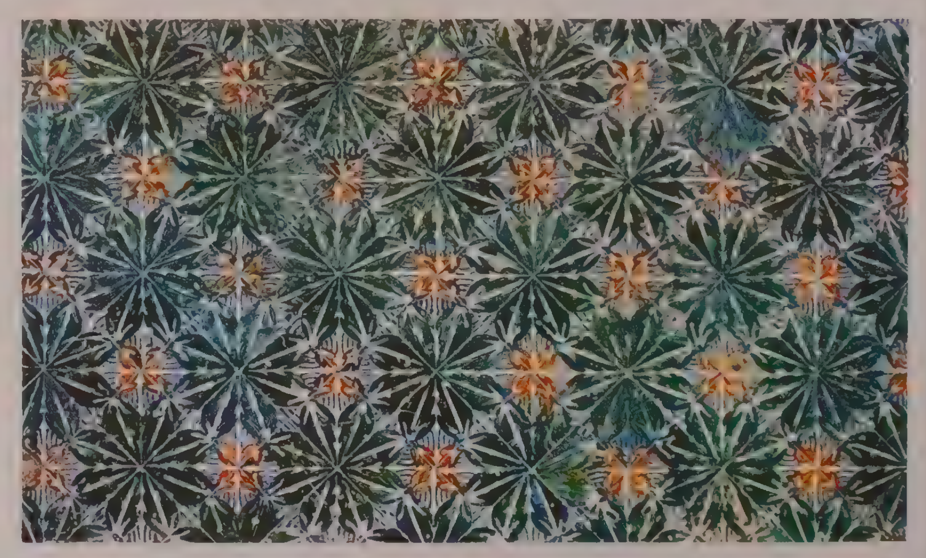
Azulejo dans le parc du Paço do Lumiar



Décor d'azulejos dans le parc du Paço do Lumiar.

relief qui laissaient leur empreinte dans l'argile fraîche. On passa alors, vraiment de la céramique à l'azulejo.

Ce ne sont plus seulement les sols qui sont revêtus de céramiques, mais les lambris, les alcôves, les balcons, les encadrements de portes et de cheminées, les murs entiers. Alors que, dans la chapelle du Paço de Sintra, l'argile rouge apparaît au milieu des motifs effacés, comme la trame d'un tapis très usé, les revêtements muraux de la Salle des Arabes ou de celle des Sirènes gardent toute leur fraîcheur. Mais aux losanges et aux damiers mudejares, aux brillantes couleurs de turquoise ou de cobalt, on voit se mêler des éléments nouveaux. Ce sont les merlons et les tourelles du vieux château des Maures. Ce sont, surtout, des fleurons qui se découpent sur le blanc mat du mur, alternant avec des épis de maïs, ou bien encore des feuilles de vigne ou de chêne, en relief. En y regardant mieux, on voit que l'émail est plus terne, l'argile moins fine, le dessin moins sûr. Mais on discerne en même temps de nouveaux coloris : des bruns, des violets se mêlent aux bleus et, échappant à la géométrie abstraite des motifs répétés à l'infini, le sujet s'inspire de la nature :



Azulejo à motif abstrait, dans l'église de la Madre de Deus à Lisbonne.

feuille, fleur, demain forme animale ou figure humaine. Il est fort probable que ce sont là les premières réalisations des céramistes portugais, qui s'inspirent de la technique andalouse ou levantine, mais marquent leurs œuvres encore gauches de leur personnalité propre.

Dès lors, l'azulejo portugais va vivre de sa vie propre. Une fabrique s'est ouverte dans la région de Coimbra, qui utilise d'abord le procédé espagnol de *cuenca*. En 1517, un Pisan installé à Séville, Francesco Nicoloso, inaugure une technique italienne, dite de majolique, peinture sur carreaux d'argile lisse, et les Portugais se mettent à fabriquer une céramique à coloris unique, généralement bleu (en portugais *azul*, d'où azulejo, bien que l'origine du mot soit très controversée). Ce sont les *caxilhoes* ou carreaux d'encadrement, dont la mode va persister jusqu'au XVIIe siècle.

Pourtant, c'est encore aux étrangers que prélats et riches seigneurs passent commandes pour orner leurs palais ou leurs chapelles. Ce sont des artisans de Triana qui, en 1508, soit un demi-siècle au moins avant les mosquées d'Istanbul, viennent sur l'ordre de l'évêque Don Jorge d'Almeida, tapisser l'intérieur de la Sé Velha de Coimbra d'un rutilant manteau qui lui sera arraché quatre cents ans plus tard par un autre évêque, soucieux de lui rendre son austère pureté romane. C'est de Talavera, qui supplante déjà Séville, que les ducs de Bragance font venir les lambris de leur palais de Vila-Viçosa; et de Talavera, également, sont les azulejos en pointes de diamant qui ornent l'église S. Roque à Lisbonne. Mais, dans cette même église, ceux de Francisco de Matos, datés de 1584, atteignent déjà une perfection technique et un raffinement décoratif remarquables.

Grâce à la technique italienne du grand feu, la palette se nuance. L'emploi de cinq couleurs : bleu, jaune, fauve, vert, violet, permet de somptueuses polychromies, des effets kaléidoscopiques de motifs abstraits ou stylisés, d'inspiration surtout orientale. Mais on commence à y introduire des figures allégoriques, des scènes inspirées de la vie des saints.

Un coin du parc du Paço do Lumiar.

La Restauration, arrachant en 1640 le Portugal à sa fusion forcée avec l'Espagne, met l'industrie de l'azulejo en péril : brusquement manquent les matières premières et les maîtres-artisans. De cette crise, où il aurait pu disparaître, l'art de l'azulejo sort, au contraire, fortifié. Certes, la qualité technique a beaucoup baissé ; les couleurs pigmentées ne se fixent qu'à la seconde ou la troisième cuisson, si bien que la palette s'appauvrit jusqu'à se limiter au bleu et au jaune. Malgré cela, l'azulejo n'a rien perdu de sa faveur. Les architectes l'emploient de plus en plus profusément.

Alors que l'Espagne se détache de la céramique, le Portugal s'y spécialise. Puisque la couleur fait défaut, on soigne et on enrichit le dessin. Avant les Hollandais, les Portugais s'inspirent de la porcelaine chinoise, qu'ils adaptent plutôt qu'ils ne la copient.

C'est aux Pays-Bas et à des artistes tels que Van Kloet, cependant, qu'on demande les premiers grands panneaux de peinture sur faïence, avec effets de tapisserie ou de fresque. Totalement inconnus dans leur pays d'origine, ces compositions inspirent les grands peintres céramistes du XVIIe siècle, en particulier dans la composition des encadrements où l'on retrouve des motifs géométriques et abstraits.



Détail d'azulejo dans le parc du Paço do Lumiar.

Azulejo au Palais des marquis de Fronteira. Bemfica.

Alors, l'azulejo devient vraiment l'art décoratif portugais par excellence. Il répond admirablement au goût de l'époque, qui aime le faste, l'éclat, l'ornement, et les grands seigneurs se font peindre sur faïence comme leurs cousins espagnols se font peindre à l'huile. Grandeur nature, sur son beau cheval à la Vélasquez, le premier marquis de Fronteira est immortalisé sur le mur du Pavillon des Batailles que Don João de Mascarenhas fit élever pour recevoir à Bemfica le roi Don Pedro II. Montijo, Castelo Rodrigo, Ameixial, Montes-Claros, Elvas, toutes les victoires des Bragance sur les Castillans se succèdent sur les murs, avec des inscriptions explicatives et le nom des combattants.

Car l'azulejo va devenir l'illustration de la vie portugaise et un document d'un vif intérêt ethnographique. Scènes de pêche ou de chasse, pastorales, courses de taureaux, nous apportent des témoignages de la vie portugaise du XVII[e] siècle.

L'essor de la construction civile et religieuse dans un Portugal alors prospère encourage la création d'un art décoratif spécial, d'un concept ornemental absolument inédit et qui convient particulièrement au style baroque. Cavaliers empanachés, chevauchées, abordages, compositions touffues serrées dans un cadre exubérant, s'inscrivent sur les murs lisses des églises jésuites, se reflètent dans le glauque miroir des bassins, ou se déroulent comme un film à grande figuration le long d'immenses corridors frais.

La Hollande a inspiré une autre variété d'azulejo : celui de *figura avulsa* orné d'un seul motif. Mais alors que les carreaux de Delft sont de véritables miniatures, imitant soigneusement le modèle choisi, les motifs portugais sont infiniment plus libres, plus ingénus et plus fantaisistes, et on y trouve déjà la drôlerie et la saveur de l'art populaire. Bateaux, moulins, fleurs, animaux, personnages sont traités avec une gaîté bon enfant, sans prétention, ce qui permet d'utiliser ces carreaux n'importe où : dans les cuisines, les couloirs et même sur les contremarches d'escalier.

A la phase brillante des Bernardes et de leurs disciples, l'engouement portugais pour les azulejos a fait succéder une période d'intense production, un peu désordonnée, qui inonde l'architecture civile et religieuse, et ne recherche plus des dessins originaux, mais copie des gravures ou des tableaux.

Il s'ensuit, fatalement, une régression. La grande période de la peinture sur céramique s'achève vers 1740 et les revêtements muraux se rétrécissent, se réduisent à des lambris, souvent découpés, à des frises, à de hautes plinthes.

Des tudesques en armure, plumes flottant au vent, des laquais à bas blancs, queue de cheveux nouée sous le tricorne, se dressent derrière les portes, au détour des couloirs, muets, théâtraux, empressés. Parfois — par exemple dans ce ravissant hôtel particulier du Bairro Alto de Lisbonne — des inscriptions leur sortent de la bouche.

Des ex-voto ornent les façades, portant l'image d'un saint qui protège la maison contre l'incendie ou la fièvre quarte. Sur les murs des cuisines, des casseroles, des bouquets d'oignons ou de piments, du gibier pendu sont peints en trompe-l'œil.

Le grand tremblement de terre de 1755 a ruiné Lisbonne. On compte sur les doigts les églises, les palais, qui ont échappé à la catastrophe. Heureusement, les belles maisons patriciennes sont construites dans les banlieues, à Bemfica, à Junqueira, à Lumiar. On rebâtit en grande hâte, et l'azulejo offre un élément décoratif de série, facile à poser, propre, maniable et plaisant. On est revenu peu à peu à la polychromie, La Fabrique du Rato et celles de Coimbra lancent un nouveau style décoratif, plus léger. On affectionne les rocailles, les gravures galantes à la Watteau, les guirlandes sur larges fonds blancs. Les Fables de La Fontaine surprennent un peu dans le cloître de S. Vicente de Fora et, à Queluz où vient de s'installer D. Maria 1º et sa cour, on raffole



Azulejo dans le parc du Paço do Lumiar. Décor inspiré de Watteau.

des pastorales. Le Jamor traverse les jardins, on bâtit sur le pont un pavillon où la Reine joue aux cartes avec ses naines, où son fils João aime prendre le café. Sur plus de cent mètres, on festonne le cours d'eau de murs d'azulejos.

Portugal de porcelaine, sur lequel s'abattent l'invasion et la guerre civile. On fracasse au marteau le visage des saints et, plus destructrices que la fureur des iconoclastes, l'indifférence et l'incurie font effondrer les merveilles d'autrefois.

L'azulejo est galvaudé, abâtardi. On y reproduit des scènes de genre, d'un goût abominable. Quelques artistes isolés essaient avec plus ou moins de bonheur de maintenir les traditions de cet art si typiquement portugais. Luiz Ferreira décore d'allégories la Brasserie de la Trindade. Jorge Colaço couvre le Palais de Bussaco et la Gare de Porto d'immenses compositions inspirées des grandes aventures maritimes.

Décors d'azulejos au Palais des marquis de Fronteira.

De nos jours, les édifices publics, et principalement les gares, choisissent souvent l'azulejo pour son originalité, sa propreté, sa gaîté, et recouvrent leurs murs de panneaux touristiques ou publicitaires peints sur faïence. Ces azulejos sont fabriqués dans la région d'Aveiro.

Après une longue période de stagnation et de vulgarisation, tant dans l'inspiration que dans les procédés employés, l'azulejo portugais attend une renaissance : déjà une école officielle de céramistes a été fondée et plusieurs artistes, venus de la peinture ou de la sculpture se sont laissé séduire par les possibilités de la faïence pour réaliser d'intéressantes compositions. Leurs efforts, leurs réussites montrent que l'art de l'azulejo demeure vivace et toujours parfaitement représentatif du Portugal. S. C.



Si vous voulez en voir davantage

Les azulejos reproduits dans cet article proviennent de demeures patriciennes situées aux environs de Lisbonne. Les plus beaux azulejos hispano-arabes sont à Sintra, au couvent de la Conceição, à Beja et aux musées de Guimarães et de Coimbra. On trouve de très intéressants exemples de peinture sur argile lisse au Palais Ducal de Vila Viçosa et à Azeitão. A Lisbonne, on peut voir des azulejos de Talavera. Les routes du Portugal sont excellentes. On peut rejoindre Lisbonne facilement par le chemin de fer et l'avion.



Azulejo dans le parc du Paço do Lumiar.



L'âge d'or des châteaux anglais

PAR FRANCIS HASKELL

Au XVIIIe siècle, on édifia un peu partout en Grande-Bretagne de somptueuses demeures de style baroque ou néo-classique

L'architecture et la décoration des châteaux de campagne représentent certainement une des principales contributions apportées par l'Angleterre aux arts plastiques depuis l'époque des cathédrales gothiques. Les causes historiques de l'importance particulière donnée à la demeure campagnarde sont assez faciles à discerner et des plus intéressantes. L'exécution de Charles I en 1649 et l'expulsion de Jacques II quarante ans plus tard marquèrent le fin d'une période au cours de laquelle l'Angleterre, à l'image du continent, avait connu une monarchie puissante et une cour centralisée. Le pouvoir politique se trouva partagé en fait entre les grands propriétaires terriens qui gouvernaient directement ou indirectement de leur résidence de province autant que du Parlement de Londres. (Cette tradition n'est d'ailleurs pas morte : il y a moins de vingt ans, certains journaux accusèrent la politique étrangère anglaise de recevoir ses directives d'un château bien connu.)

Ainsi, ces demeures jouaient à la fois le rôle de la « villa » et du « palazzo » italiens. L'ostentation et les rivalités acharnées qui présidèrent à Rome à la construction des palais des familles papales trouvèrent leur contrepartie en Angleterre. Mais là, au lieu de se manifester dans les monuments d'une capitale, elles produisirent des édifices disséminés dans la solitude de la campagne, cachés au fond de parcs immenses, apparemment isolés du reste du monde. Ces demeures qui étaient pour leurs propriétaires beaucoup plus que des résidences temporaires furent souvent décorées avec plus de richesse et de prodigalité que les maisons londoniennes où ils ne faisaient que de courts séjours.

Ainsi au début du 18e siècle encore, tout comme au moyen âge, les grands seigneurs gouvernaient depuis leur domaine de province. C'est pourquoi les châteaux construits par Vanbrugh, le plus grand des architectes baroques anglais, ont un caractère nettement médiéval. Vanbrugh était aussi célèbre comme dramaturge que comme architecte et il ne manqua jamais une occasion de créer des effets dramatiques saisissants. Les châteaux qu'il construisit — Blenheim, Castle Howard dans le Yorkshire, et surtout Seaton Delaval — montrent bien que les grands propriétaires désiraient exploiter pleinement leur victoire sur la monarchie. Ce sont les demeures caractéristiques, les forteresses, dirait-on presque, d'une nouvelle classe dirigeante, pleine de superbe, de grandeur et de violence.

Blenheim est la plus célèbre des réalisations de Vanbrugh. Ce palais fut offert par la nation au duc de Marlborough après ses victoires sur Louis XIV, et Vanbrugh a tout mis en œuvre pour souligner le caractère patriotique de l'édifice. Ce devait être un grand monument national à la gloire de l'Angleterre, une sorte de Versailles privé. La mégalomanie de Vanbrugh entraînait son imagination toujours plus loin. Il entassait masse sur masse, colonne sur colonne. Hélas Blenheim était aussi un endroit où on était appelé à vivre, comme la duchesse de Marlborough le fit remarquer un jour à son architecte avec une nuance de sarcasme dans la voix. « Ce que j'aime dans une maison, écrivait-elle, plusieurs années plus tard, ce n'est pas l'ostentation et l'orgueil dont elle témoigne, mais son utilité et sa commodité ; et c'est pourquoi j'ai toujours été hostile à la conception de Blenheim. Cette demeure était trop grande, trop pesante tant pour mon agrément que pour le bien de ceux des miens qui pourraient y habiter plus tard. » Les âpres querelles qui opposèrent la duchesse à Vanbrugh, les changements qu'elle le contraignit à effectuer appartiennent à l'histoire du château. Lorsqu'on considère ces épisodes on est surpris que le palais ait finalement pu être terminé et ne soit pas resté un de ces chefs-d'œuvre inachevés comme en a si souvent produit la rencontre d'artistes à l'imagination débridée et de mécènes entêtés — un nouveau tombeau de Jules II.

Pour nous qui ne faisons que le regarder et n'avons point à y vivre, il est heureux en somme que Vanbrugh n'en ait fait qu'à sa tête. Car il est peu de spectacles plus nobles que celui de ces flèches et de ces statues se détachant sur le ciel, des cartouches ornant la façade, des pilastres et des colonnes gigantesques, qui s'harmonisent tous en un ensemble imposant et animé. Blenheim est somptueux et impressionnant. Mais Seaton Delaval, qui domine la côte du Northumberland, possède une façade principale où semblent s'exprimer toute la vigueur et toute la puissance de l'amiral pour qui il fut bâti. Dans ces deux châteaux, l'inspiration de Vanbrugh doit certainement plus aux forteresses du moyen âge qu'à l'Italie.

Puis tout changea. Les guerres civiles prirent fin. La constitution fonctionnait admirablement bien, le gouvernement aristocratique s'assagissait, les richesses s'accumulaient. La culture et le raffinement détrônèrent la politique dans les préoccupations de la noblesse, et les grands seigneurs se mirent à voyager en Italie à la recherche d'émotions esthétiques. Parmi ces voyageurs se trouvait Richard Boyle, comte de Burlington, qui, au début du siècle, accomplit ce « Grand Tour » dont les conséquences pour l'architecture anglaise allaient être déterminantes. A Vicence, le noble Lord se convertit à l'art de Palladio, qu'il se mit en devoir de propager avec tout le zèle propre aux convertis. Entouré par un groupe d'architectes de talent, Kent, Leoni et Campbell, il lança le premier de ces « retours aux sources », qui ont été si souvent depuis un fléau pour les arts en Angleterre. Bien que Burlington fût une personnalité de premier plan, l'architecture palladienne n'aurait pas connu le triomphe irrésistible qu'elle obtint pendant près d'un demi-siècle si elle n'avait eu un attrait particulier pour la société de l'époque. Les préceptes du goût s'harmonisaient avec la

◄ *Château de Blenheim, Oxfordshire (façade ouest). Cette grande demeure construite par Vanbrugh pour le duc de Marlborough, aux frais de la nation, fut commencée en 1705.*

exemple. Et aux environs de 1750, alors que le néo-classicisme, parti de Rome, se répandait dans toute l'Europe, en réaction contre le Baroque, l'Angleterre paraissait être à l'avant-garde du progrès. « Ce sont les Anglais qui nous enseignent l'architecture maintenant », écrivait, non sans amertume, l'esthète vénitien Algarotti. Mais, aujourd'hui, il est difficile de ne pas penser que la dictature du goût eut souvent un effet paralysant sur l'architecture anglaise.

Heureusement, à la même époque, une imagination beaucoup plus audacieuse se faisait jour en un autre domaine : l'architecture des jardins. Dès le début du siècle apparut une sorte de sentiment pré-romantique inspiré par les tableaux de Claude Lorrain et de Salvator Rosa, que l'on rapportait du Grand Tour. On renonça aux imitations de Le Nôtre et l'on s'efforça de se rapprocher de la nature.

« En aucun domaine, n'oubliez la Nature », écrivait Pope à Burlington, et le même homme qui avait imposé l'imitation rigoureuse de Palladio encourageait William Kent, le premier novateur dans l'art des jardins. Mais la révolution de Kent était encore hésitante, une sorte de compromis entre le traeé rigide et régulier du 17e siècle et les paysages sans artifices qui n'avaient pas encore vu le jour. Le plus beau des parcs anglais est celui de Stourhead qui fut dessiné par Henry Hoare, fils du propriétaire du château. En ce domaine encore les Hoare, à Stourhead, furent des

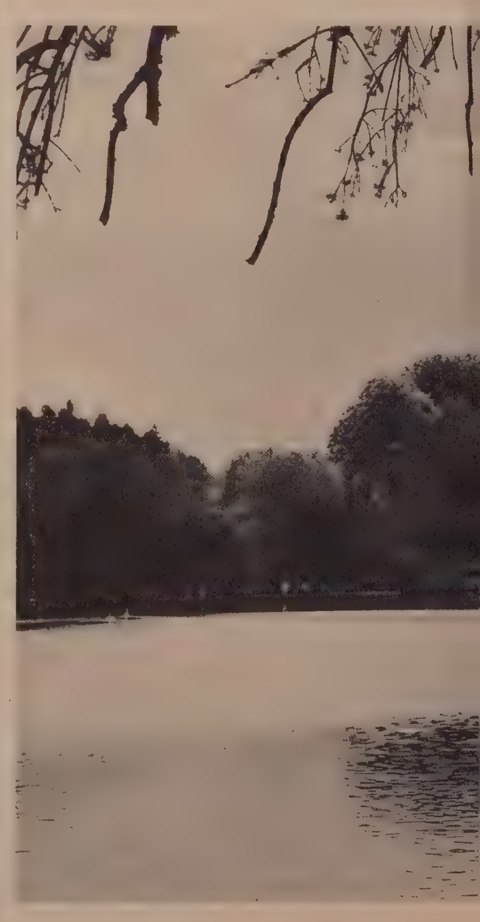


Façade ouest du château de Blenheim. Au premier plan, une copie de la fontaine du Bernin sur la Piazza Navona, à Rome.

stabilité politique. Ils étaient fondés sur la conviction que l'existence de règles de composition bien établies comptait autant pour l'art, la poésie et la science que l'imagination individuelle. L'imitation des modèles italiens, rarement servile, fut souvent au contraire remarquablement heureuse, malgré tout ce qu'il pouvait y avoir de différent entre ce que recherchaient les nobles italiens du 16e siècle pour des vacances dans la campagne vénitienne et ce que désirait le gentilhomme anglais vivant deux siècles plus tard au milieu des collines vertes et humides de son pays.

Comme exemple de ce type d'architecture on peut citer Stourhead dans le Wiltshire. (La façade actuelle est la reproduction exacte de la façade originale, ravagée par le feu en 1902 ; les deux ailes furent ajoutées aux environs de 1800.) Ce château fut construit par Colin Campbell pour un riche banquier, Henry Hoare, peu après 1720. Bien que ce soit un des tout premiers châteaux d'architecture palladienne, que des centaines d'autres devaient imiter, la plupart des éléments de la façade sont déjà caractéristiques : l'étage inférieur rustique, l'élégante balustrade, la surface parfaitement plane, les fenêtres austères et le portique en saillie. On devait se livrer à d'innombrables variations sur ce thème jusqu'à la fin du siècle. Ce style montre de la dignité et de la gravité ; il est menacé par la monotonie et la froideur et certaines des maisons construites après Stourhead n'ont pas échappé à ces écueils. L'originalité et l'exubérance n'ont pas leur place ici et on a peine à croire que ce château ait été commencé quatre ans seulement après Seaton Delaval, alors que Vanbrugh si prodigue de ces qualités, était encore à l'œuvre à la même période. Rien ne saurait mieux montrer le changement qui s'opérait dans une Angleterre, jusque-là célèbre par toute l'Europe pour ses guerres civiles et sa tendance à bannir ou décapiter les rois incommodes. Une nouvelle ère s'ouvrait, celle de l'Angleterre paisible, célébrée par Montesquieu et Voltaire, et qui ne devait plus connaître que des révolutions accomplies dans le silence.

De nombreuses demeures datent de cette époque : Lyme Park dans le Cheshire, Mereworth Castle dans le Kent, par



Un coin de jardin au château de Stourhead, dans le Wiltshire. Ce parc, l'un des plus beaux d'Angleterre, fut dessiné par Henry Hoare vers 1740 ; c'est un exemple typique de l'idéal arcadien de l'époque.

pionniers, car ces jardins devaient être imités souvent dans les années qui suivirent, quand le goût de l'idylle et de la fantaisie s'imposa partout. Mais, aux environs de 1740, lorsque le parc de Stourhead fut dessiné, il apparut comme une innovation hardie. L'indépendance vis-à-vis des règles est accentuée par l'éclectisme de Hoare à l'égard du passé ; cet éclectisme se manifeste dans la décoration : un panthéon (avec le chauffage central !), une collection de déesses grecques et romaines réunies par le hasard, les unes d'époque, les autres produites par l'Angleterre contemporaine ; une grotte dans le style de la fin de la Renaissance italienne ; une chaumière rustique ; un temple antique, une série d'urnes et un puits. La « mosquée avec minaret », prévue sur les plans, ne fut malheureusement jamais construite. Et tous ces éléments étaient éparpillés au bord d'un lac artificiel, au milieu des hêtres, des arbres d'essence rare et des sentiers sinueux. Comme on le voit, il serait difficile de dire que ce parc fût très proche de la nature, et en particulier de la nature telle qu'on la connaît en Angleterre. On se trouve en pleine Arcadie. Mais cette fantaisie est riche d'une vie nouvelle et illustre parfaitement l'humanisme du 18e siècle, cet effort pour concilier l'art et la nature, le classicisme et la vie moderne. On est à mi-chemin entre la rigueur de la génération précédente et le culte du « pittoresque » qui devait marquer le mouvement romantique à son apogée. Il n'est pas de spectacle plus ravissant en Angleterre, lorsque le temps est beau.

En 1760 un jeune Ecossais, James Adam, se rendit à Vicence, selon la coutume, au cours de son voyage en Italie. Après cette visite, il nota dans son journal : « Suis allé voir les divers édifices construits par Palladio, qui abondent dans cette ville et que je n'admire guère. » Quelques années plus tard James Adam et son frère aîné Robert étaient devenus les architectes les plus célèbres de l'époque, et une nouvelle phase de l'architecture anglaise, beaucoup plus glorieuse celle-là, allait s'ouvrir. Il y a une certaine ironie à ce que les frères Adam, les premiers architectes anglais qui depuis des siècles aient eu une influence sur le continent, se soient employés avec ardeur à détrôner Palladio, au moment même où tout le reste de l'Europe commençait à l'idolâtrer. C'est un paradoxe comparable à celui que présente le rôle de Piranèse, grand ami de Robert Adam, qui eut une influence capitale sur l'apparition du néo-classicisme, tout en restant lui-même un artiste purement « baroque » de tempérament. Ces deux exemples montrent la complexité du mouvement néo-classique à ses débuts, au milieu du 18e siècle.



Seaton Delaval, Northumberland (façade nord). Cet édifice, le plus important de ceux construits par Vanbrugh, fut commencé en 1718. Il a été sérieusement endommagé par un incendie, et il se trouve maintenant au cœur d'un centre industriel.



Les édifices construits par les frères Adam étaient les plus intéressants qu'on eût vus depuis ceux de Vanbrugh, avec lesquels ils ne sont pas sans parenté. En fait, les frères Adam furent les premiers à exprimer une opinion favorable sur Vanbrugh, si maltraité par les partisans de Burlington. « Le génie de Sir John Vanbrugh était des plus grands. Pour ce qui est du mouvement, de l'originalité, de l'invention, ses œuvres n'ont été jamais dépassées dans les temps modernes. » Cependant leurs louanges ne sont pas sans restrictions, et le passage qui suit montre clairement la façon précise dont les frères Adam envisageaient leur rapport avec leur prédécesseur : « ... Malheureusement pour la gloire de cet excellent artiste, son goût ne fut pas égal à son génie, et ses œuvres sont gâtées par nombre de fautes gros-

sières et d'absurdités ; elles sont tellement écrasées par leur propre masse que seuls les esprits éclairés peuvent y distinguer les mérites des défauts. Ses œuvres, entre les mains de l'artiste ingénieux qui saurait les polir, les affiner, les rendre utilisables, seraient, selon nous, des pierres précieuses d'une valeur inestimable. » En lisant ceci, il est presque impossible de ne pas songer au jugement de Voltaire sur Shakespeare : « Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. » Dans les deux cas, le 18e siècle, cosmopolite et raffiné, est à la fois fasciné et rebuté par la vigueur sans frein d'une époque précédente. Mais le mot clef dans ces lignes d'Adam, un mot qui revient sans cesse dans ses écrits, est celui de « mouvement ». La façade sud de Kedleston dans le Derbyshire, sa plus grande réussite, fut conçue pour illustrer sa théorie du mouvement. « Par mouvement il faut entendre les rythmes ascendants et descendants, les renfoncements, les saillies, et toute la variété des formes qui composent les différentes parties d'un édifice, et qui sont destinées à conférer du pittoresque à la composition. Car ces lignes ascendantes ou descendantes, celles qui avancent ou fuient, les courbes convexes ou concaves, et toutes les lignes des parties principales servent à donner à l'ensemble un profil agréable et varié, où l'on trouve des groupes et des contrastes comme dans un tableau, et elles varient l'intensité de la lumière et de l'ombre, afin de donner plus de vie, de beauté et de caractère à la composition. »



Façade sud du château de Kedleston, dans le Derbyshire. Bien que les deux ailes n'aient jamais été construites, cette façade, adaptation libre de l'arc de triomphe romain, édifiée par Robert Adam après 1760, est une des plus grandes réussites de cet architecte.

Kedleston fut pris en main par Robert Adam alors que d'autres architectes y avaient travaillé depuis plusieurs années. Il ne put jamais achever le château comme il en avait l'intention, en y ajoutant deux ailes. Telle qu'elle est, pourtant, la façade sud justifie pleinement les ambitions de Robert Adam. L'audace des contrastes accusés entre la lumière et l'ombre est encore d'inspiration baroque (tout comme



Newby Hall, Yorkshire. Cette galerie fut construite par Adam vers 1776 pour recevoir les sculptures rapportées d'Italie par W. Weddell, le propriétaire du château. Les statues sont demeurées sur les piédestaux ou dans les niches qui avaient été spécialement conçus pour elles.

d'ailleurs la déclaration de principe qu'on vient de citer) et l'emploi de l'arc de triomphe romain échappe à la froideur et au pédantisme par où péchait si souvent l'architecture néo-classique. A l'intérieur, le grand vestibule avec ses vingt colonnes cannelées d'albâtre veiné de vert, surmontées de chapiteaux de marbre blanc, est certainement l'une des plus belles salles qu'on connaisse en Angleterre. Les contemporains la jugeaient d'une splendeur excessive. Là, dans cette grande entrée, échappant pour une fois aux restrictions imposées par des considérations financières ou pratiques, Adam put réaliser un de ses rêves de magnificence. Sa seule préoccupation est le grandiose, et il ne se soucie aucunement des théories sur la fonction et la commodité qui commençaient à se faire jour. L'œuvre représente l'épanouissement final de l'esprit baroque chez l'un des plus éminents architectes néo-classiques.

Ailleurs Adam a montré que son art savait faire face aux exigences du petit format aussi bien qu'à celles du grandiose.

◄ *Le grand hall du château de Kedleston. Dessiné par Adam sur le modèle de l'atrium d'un palais romain, il comporte vingt colonnes corinthiennes énormes et des piliers d'albâtre. Cette salle de réception est, à juste titre, considérée comme la plus belle d'Angleterre.*

Il est peu de manoirs anglais qui soient plus beaux que Newby Hall dans le Yorkshire, bâti à l'origine, vers 1705, peut-être par Sir Christopher Wren. Une cinquantaine d'années plus tard, William Weddell, le propriétaire, chargea R. Adam de construire une galerie pour abriter la collection de sculptures antiques qu'il avait rapportée d'Italie. Le résultat fut une suite de trois salles, dont deux carrées et la troisième en rotonde surmontée d'un dôme central. Les piédestaux mêmes des statues, qui n'ont pas bougé depuis lors, furent dessinés par Adam. C'est un des premiers exemples d'un bâtiment spécialement conçu et bâti pour les statues comme les musées d'aujourd'hui — le modèle du genre avait été fourni par la Villa Albani à Rome — et bien que la plupart des sculptures ne présentent guère d'intérêt pour notre goût moderne, cette galerie n'a rien d'aride ; elle figure un intérieur de maison romaine antique tel que le concevaient les néo-classiques. La délicatesse de la décoration, le rapport parfait qui existe entre les objets et leur cadre, le « mouvement » et la variété des salles, triomphent des craintes que l'on pourrait avoir à l'idée de visiter une nouvelle collection de sculptures romaines après tant d'autres.

Dans ce même château, Adam construisit une autre salle destinée à l'une des collections de Weddell, une série de tapisseries des Gobelins. Rien ne montre mieux la virtuosité de l'architecte, ainsi d'ailleurs que l'éclectisme du collectionneur, que la facilité avec laquelle Adam est passé du classicisme de la galerie des sculptures à une exubérance rococo à la Boucher. Ici encore, une salle entière est conçue en harmonie avec ce qu'elle est destinée à abriter. Les proportions de la pièce, la décoration du plafond et le tapis, tout s'accorde pour former un ensemble parfait.

Vanbrugh et Adam sont les deux plus grands architectes anglais du 18e siècle. Leurs talents trouvèrent emploi surtout dans des châteaux dispersés aux quatre coins de la province anglaise. C'est peut-être la raison pour laquelle ils sont moins connus que les architectes de la même période sur le continent. Mais le pèlerinage à ces châteaux vaut la peine d'être fait, car le visiteur y découvrira des œuvres qui comptent parmi les plus belles de cette époque en Europe. F. H.

Si vous voulez en voir davantage

La British Travel and Holidays Association publie chaque année un fascicule qui indique les moyens d'accès et les jours d'ouverture de tous les châteaux selon la saison.

Peints sur tranche

PAR M.-G. DE LA COSTE-MESSELIÈRE

La « bibliothèque peinte » de Giorgio Pilone, patricien de Bellune, est un vestige exceptionnel de la culture humaniste du XVIe siècle italien

L'amour des beaux livres a été, dans l'Italie de la Renaissance, l'un des traits les plus significatifs, et les plus attachants, de la culture humaniste : la recherche passionnée des textes anciens et des manuscrits rares, les commandes fastueuses aux miniaturistes et plus tard aux éditeurs ont leur écho dans les chroniques et les lettres du temps. Quelques-uns des ensembles ainsi réunis, les plus prestigieux sans doute, ont été préservés par la volonté de leur créateur : ainsi la bibliothèque des Médicis à la Laurentienne, celle du cardinal Bessarion à la Marciana. Pour reconstituer idéalement les autres, il faut scruter les inventaires, les archives, les catalogues, et recenser des volumes dispersés sous tous les cieux. Ce travail laborieux est révélateur, mais rarement complet : trop de documents ont été perdus, trop de livres détruits. En étudiant les préoccupations d'un milieu donné, les sujets à la mode, le rythme et l'importance de certaines rééditions, on peut d'autre part, reconstituer la « bibliothèque imaginaire » de l'humaniste : une telle création reste pourtant objective, abstraite, elle ne peut refléter la nuance d'une personnalité, la touche du libre caprice. Qui aurait imaginé, telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, la bibliothèque de Giorgio Pilone ? Sur les 168 volumes demeurés miraculeusement groupés, le décor dont Cesare Vecellio a couvert les tranches est une fantaisie de bibliophile sans égale.





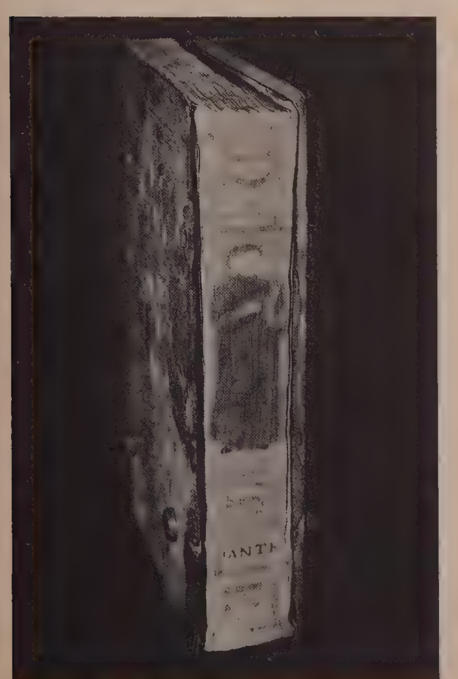
La famille Pilone (ou Pillone), originaire de Florence, s'était fixée à Bellune, en Vénétie, à la fin du XVe siècle. Le père de Giorgio, Odorico (1506-1594), fut d'abord intendant des Gritti à Brescia et à Trévise. Revenu à Bellune, il consacra son temps à l'histoire, au droit, à la philosophie, sa fortune à la création d'importantes collections, l'un et l'autre sans doute à l'éducation de ses nombreux enfants. Le plus célèbre d'entre eux, Giorgio Pilone (1539-1611), acheva l'œuvre de son père, fut l'historien de sa ville natale et publia à Venise en 1607 une « *Historia nella quale si intendono e si leggono d'anno in anno tutti i successi della città di Belluno* ».

Dans son palais de Bellune, surtout à Casteldardo, près de Trichiana, où sa mère lui avait légué une villa, Odorico Pilone réunit des objets d'art, des armes, des monnaies et les premiers éléments d'une riche bibliothèque. L'engouement de la société vénitienne pour les résidences rurales est un aspect essentiel des mœurs patriciennes au XVIe siècle. Il a suscité l'une des plus heureuses réussites de l'architecture contemporaine, avec l'ensemble incomparable des villas palladiennes, cadre idéal des méditations solitaires et des

Ci-contre, Aristote : Oeuvres. *1588. Plus loin, Saint Augustin :* Commentaires sur le Nouveau Testament. *1542. Page 59, Dante :* La Divine Comédie. *1491. Ce sont les auteurs de chacun des ouvrages que Cesare Vecellio a représenté sur les tranches des divers volumes appartenant à Giorgio Pilone.*

savants colloques, des réunions intimes et des fêtes brillantes, qui plaisaient également à leurs hôtes. Pour faire de Casteldardo l'une de ces demeures accueillantes et renommées, Odorico Pilone confia l'aménagement de ses collections, et sans doute le décor de la maison au peintre Cesare Vecellio.

Ce cousin du Titien, né comme lui à Pieve di Cadore (1521), l'accompagna à Augsbourg en 1548, puis travailla près de trente ans dans l'ombre de son illustre parent. Cette période de collaboration anonyme prit fin avec la mort de Titien en 1576. Cesare s'établit alors définitivement dans sa ville natale. Avant cette date, de fréquents séjours dans la régione de Bellune — que trente kilomètres à peine séparent de Pieve — lui avaient déjà valu d'importantes commandes et l'amitié de la famille Pilone. Il avait fait à plusieurs reprises les portraits d'Odorico, de sa femme et de leurs enfants. On voit encore à Bellune, le décor que Vecellio composa en 1566, sur le thème des *Saisons*, pour une salle de leur palais. Et les villages environnants ont conservé la trace de son activité, à partir de 1576. Dans l'église de Lentiai, il peint sur les panneaux du plafond à caisson, des scènes de la *Vie de la Vierge* qu'il encadre de compositions monochromes illustrant la Bible (1577-1579). A Padola, à Tai di Cadore, à la cathédrale de Bellune et dans son bourg natal, Vecellio a laissé



des tableaux d'autel, dont le style vivace, un peu « provincial », apparaît dégagé de toute imitation servile du Titien. Il réagit plutôt au maniérisme nerveux du Schiavone : les camaïeux de Lentiai portent nettement la marque de cette influence. Et devant la *Présentation au Temple*, dans la même église, on évoque l'œuvre du Tintoret sur le même sujet. Observateur un peu naïf des scènes familières, travaux des champs, intérieurs cossus, jardins fleuris qu'il a représentés dans les *Saisons*, le peintre a su rendre aussi avec finesse le paysage urbain : le palais des recteurs de Bellune, dans le tableau d'autel de la cathédrale (1584), la cour du Palais Ducal dans l'allégorie du *Cadore se donnant à Venise* (Pieve di Cadore) sont les meilleures parties de ces toiles.

Cesare Vecellio fut également dessinateur, graveur, miniaturiste, enlumina des manuscrits, peignit des tarots. Et ceci explique les coloris un peu âpres, les contours secs de certaines œuvres : les fresques du palais Piloni, *la Vierge en trône* de Cadola, ont une rudesse de xylographie coloriée.

Ces talents multiples eurent leur emploi à Casteldardo, qui fut pour l'artiste un séjour privilégié. Dans son recueil « *Degli Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* », publié en 1590, le peintre des Piloni a introduit une description émerveillée de leur demeure, de ses beaux jardins, des

Contre les Hérétiques. *1543.*

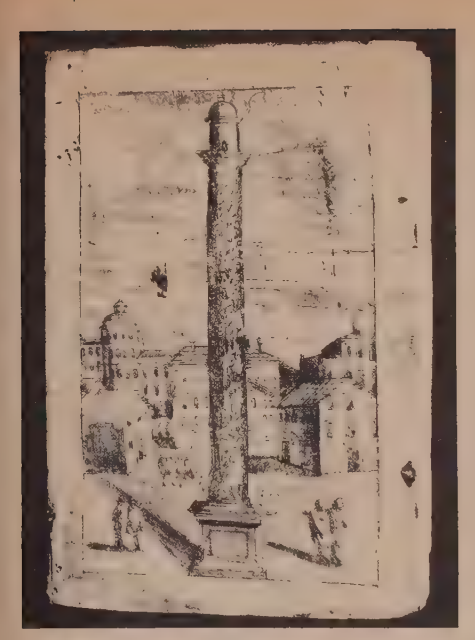
collections qu'il fut chargé d'y présenter. Dans la villa que Michele della Torre, évêque de Ceneda, appelait « l'Arche de Noé », tant il admirait l'abondance et la variété des objets précieux rassemblés, la bibliothèque était, pour Odorico et pour son fils, le principal trésor. Elle comportait certainement de nombreux manuscrits dont on a perdu la trace, mais les 168 volumes imprimés ont été préservés de la dispersion : conservés par les descendants de Giorgio Pilone jusqu'au milieu du siècle dernier, ils ont été recueillis alors en Angleterre et sont aujourd'hui à Paris.

L'ensemble réuni par les deux savants amateurs est quelque peu austère : les sciences, l'histoire, les écrits des Pères de l'Eglise occupent une place essentielle. On y trouve Hérodote et Thucydide, Hippocrate et Gallien, Euclide, Ptolémée dans l'édition de 1475, Aristote et saint Augustin naturellement, mais aussi Denis le Chartreux, Martial et Orose, Celse, Strabon. Les poètes sont moins nombreux : Théocrite et Ovide représentent seuls l'antiquité, Horace et Virgile manquent, de même que Boccace et Pétrarque. Mais Dante y figure dans l'édition de 1491. On ne peut cependant tirer une conclusion absolue de cette énumération. Les manuscrits comblaient sans doute les lacunes du « catalogue ».

L'intérêt de cette collection est ailleurs, et d'abord dans une telle réunion d'éditions anciennes, de reliures parfaitement conservées, demi-reliures du XVe siècle, dont les plats sont des ais de bois maintenus par un dos de cuir, vélins frappés à froid et reliures à cabochons du XVIe siècle, garnis de fermoirs en cuivre finement travaillé. Mais la bibliothèque des Piloni présente un autre caractère d'exception qui, celui-là, n'appartient qu'à elle : toutes les tranches des volumes ont été décorées par Cesare Vecellio des compositions les plus diverses, évoquant l'auteur et le texte de l'ouvrage. On voudrait savoir d'où est née l'idée d'un tel « habillage » qui donne un charme inattendu aux impressionnantes rangées de livres, présentés naturellement le dos au mur. La silhouette noire d'Erasme, la pourpre cardinalice, dont la tradition seule a revêtu saint Jérome, l'habit dominicain de saint Thomas, font alterner sur les rayons les taches vives et les notes sombres. La plupart des peintures traitent le thème du « portrait d'auteur », fixé par les miniaturistes du moyen âge et souvent repris au XVe siècle dans les tableaux d'autel et les fresques : l'écrivain est représenté à sa table de travail, entouré de ses livres. Mais Vecellio a su varier les compositions et multiplier les détails plaisants ou savoureux. Le studio de l'érudit est tantôt une salle aux belles proportions, aux arcades aérées, tantôt un cabinet garni de niches et de casiers qui abritent les livres, les instruments de travail. Le décor se prolonge sur les autres tranches : en haut une



Lexicon. *1587.*



Les plats en parchemin de certains des ouvrages sont ornés de compositions à la plume. Ci-dessus, La Colonne Trajane, *deuxième plat d'un ouvrage relatant la croyance selon laquelle l'âme de Trajan aurait été sauvée par les prières de saint Grégoire. Le recueil contient aussi une description des reliefs de la Colonne Trajane* (Ex Trajani Columna explicatio, *1576*). *Sur le premier plat est représentée la messe de saint Grégoire.*

fenêtre s'ouvre sur un ciel nuageux, traversé par un vol d'oiseaux noirs, ailleurs une étagère porte le sablier. Sur les tranches inférieures on voit des dallages en perspective, des escaliers ou des jardins. Pour les auteurs qui figurent plusieurs fois dans la bibliothèque, Vecellio a imaginé des représentations différentes : Cicéron orateur est drapé dans sa toge devant un imposant péristyle à ciel ouvert ; écrivain, il apparaît sous la pourpre et l'hermine, insigne sans doute de sa dignité consulaire. De même saint Jérôme, toujours accompagné de son lion, quitte parfois sa table de travail pour le désert où les animaux sauvages lui tiennent compagnie ; le paysage de sable et de rocher s'étend sur les trois tranches du livre.

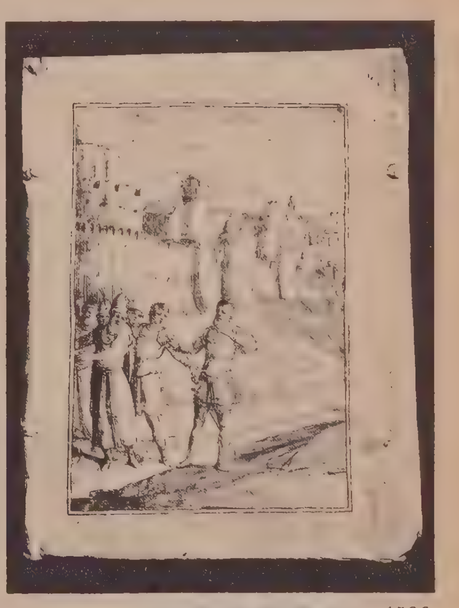
Peintre de tarots et graveur, Vecellio avait le sens des compositions nettes, qui mettent en valeur la silhouette principale. Le coloris, réparti en accord simple, avait probablement la vivacité un peu agressive que l'on trouve parfois dans l'œuvre du peintre, et que le temps a remplacé ici par des tonalités adoucies et fines.

Quelques-uns des livres ont reçu un décor particulier, sans personnage. Une carte géographique orne le Pausanias ; sur le Suétone, des monnaies d'empereurs romains rappellent l'habitude des miniaturistes qui à la fin du siècle précédent illustraient ainsi l'Histoire des Césars.

La date d'impression de tous ces ouvrages permet d'établir que Vecellio en exécuta les peintures après 1575. Dix ans plus tard, Giorgio Pilone lui demanda une autre série d'illustrations. Après 1586, la bibliothèque de Casteldardo s'était enrichie d'un autre groupe de volumes, plus petits que les précédents, et aux reliures moins somptueuses. Sur les plats unis, Vecellio exécuta à la plume des compositions vives et souples dont certaines présentent un grand intérêt. La *Venetia* de Sansovino offre une vue habile de la Piazzetta, qui rappelle le goût de Vecellio pour les représentations des monuments. Il donne ailleurs un dessin précis de la colonne Trajane mais, sur une histoire de Ravenne, un curieux panorama de la ville dominée par un énorme édifice circulaire difficile à identifier. Un recueil imprimé en 1586, qui réunit des commentaires, dialogues, épigrammes sur l'obélisque du Vatican, dont l'érection récente avait été un événement d'importance, comporte deux belles illustrations : l'une représente l'obélisque dressée devant Saint-Pierre ; pour la façade de la basilique, inachevée à cette époque, Vecellio a imaginé une singulière ordonnance, assez peu monumentale, avec des niches, des arcatures, et un fronton curviligne inspiré peut-être par les créations du vénitien Coducci, mais assouplis de volutes plutôt « maniéristes ». La deuxième figure décrit la mise en place de l'obélisque, érigée à l'aide d'un treuil et d'un échafaudage énorme. Les Turcs de l'*Histoire des princes ottomans*, le superbe Indien du *Voyage en Virginie* édité par Th. de Brye, révèlent l'intérêt de l'artiste pour les costumes exotiques.

Limitant son ambition, Cesare Vecellio, qui n'était pas un artiste de premier plan, a su pourtant réaliser avec bonheur une œuvre unique, en créant un « genre » parfaitement adapté à sa verve simple de dessinateur inventif, à son goût de l'observation attentive. Grâce à lui, Giorgio Pilone, dans sa bibliothèque, était entouré de ses auteurs préférés : le thème décoratif des « *Uomini famosi* », grands philosophes, écrivains illustres, adopté par Bramante à Bergame, traité dans toute son ampleur à la bibliothèque d'Urbin, connaît ici une transposition moins imposante mais d'une divertissante originalité.





Ci-dessus à gauche, premier plat d'un recueil de textes sur l'obélisq [illegible] *n. 1586. A droite, le deuxième plat des* Stratagèmes [illegible]

Si vous voulez en savoir davantage

La bibliothèque Pilone sera exposée, à partir du 18 juin, galerie Pierre Bérès.

Les grandes expositions d'été

FRANCE-PARIS

Archives Nationales	*jusqu'au 15 juin*	Cent cinquantenaire de la Cour des Comptes (documents, manuscrits, peintures)
	3 juillet-30 septembre	Lafayette (à l'occasion du 200e anniversaire de sa naissance)
Musée des Arts Décoratifs	*12 juin-15 octobre*	Art du Moyen Age en Tchécoslovaquie
Bibliothèque Nationale	*juin*	Chagall (œuvre gravé)
	jusqu'au 15 juillet	Centenaire Musset
Musée Carnavalet	*jusqu'au 30 juillet*	Paris Romantique
Galerie Charpentier	*jusqu'en août*	Cent chefs-d'œuvre de l'art français
Musée du Costume	*jusqu'au 23 juin*	Costumes français
Invalides	*septembre*	Napoléon et le roi de Rome.
Musée Jacquemart André	*jusqu'à octobre*	La peinture française au Second Empire (de Winterhalter à Renoir)
Musée du Louvre (Cabinet des Dessins)	*jusqu'à fin juin*	Chassériau (1819-1856)
Maison de la Pensée française	*14 juin-fin septembre*	Gromaire (œuvres anciennes et récentes)
Musée d'Art Moderne	*jusqu'à fin septembre*	Rétrospective Robert Delaunay (1885-1941)
Musée des Arts et Traditions Populaires	*fin juin-décembre*	Jeux de force et d'adresse
Musée de l'Orangerie	*jusqu'au 15 septembre*	La Collection Lehman (voir pages 24-35)
Musée de Sceaux	*jusqu'au 15 septembre*	Plans, dessins, photos anciennes de l'Ile de France.

FRANCE-PROVINCE

Annecy : Palais de l'Isle	*21 juin-15 septembre*	« La Neige et ses peintres », de Breughel à Utrillo
Château	*1er juin-15 septembre*	Rétrospective Rodin
Arles : Musée Réattu	*juillet-août*	Picasso : dessins, céramiques, aquarelles
Arras	*juin-août*	Chefs-d'œuvre des Gobelins sous Louis XIV
Besançon : Palais Granvelle	*septembre*	Les Manufactures Nationales
Bordeaux	*jusqu'au 31 juillet*	Bosch, Goya et le Fantastique
Castres : Musée Goya	*1er juin-fin juillet*	Les plus belles peintures contemporaines des collections privées du Tarn
Céret	*15 juillet-15 octobre*	Manolo
Colmar	*juillet-décembre*	Le beau livre illustré du XVIIIe siècle
Grasse	*10 juillet-15 septembre*	150e anniversaire de la mort de Fragonard
Limoges	*15 juin-10 septembre*	Tapisseries : Lurçat, Gromaire, Prassinos
Lyon	*juin-octobre*	Dufy
Menton	*1er juillet-15 septembre*	Biennale de peinture contemporaine
Montauban	*juillet-septembre*	Ingres : Autour de *L'Age d'Or*
Nancy	*juin-septembre*	Autour de Claude Lorrain
Nîmes	*juillet*	La gravure espagnole contemporaine
Rouen	*juillet-août*	Collections et réserves du musée

ALLEMAGNE		
Berlin	*6 juillet-29 septembre*	La Ville de demain (exposition internationale d'architecture et reconstruction de Berlin)
Cologne	*15 septembre-15 octobre*	Art de la Meuse
Francfort	*5-10 octobre*	Foire internationale du Livre
BELGIQUE		
Anvers : Parc Middelheim	*jusqu'au 15 septembre*	IVe Biennale de Sculpture internationale
Musée royal des Beaux-Arts	*6 juillet-15 septembre*	Rétrospective Rik Wouters (Ecole flamande 1882-1916)
GRANDE-BRETAGNE		
Brighton : Royal Pavilion	*juillet-fin septembre*	Regency exhibition (art décoratif anglais)
Edimbourg : Royal Scottish Gallery	*18 août-7 septembre*	Rétrospective Claude Monet
Londres : Grosvenor House	*12-27 juillet*	Foire des Antiquaires
Royal Academy	*jusqu'à mi-août*	Salon de peinture moderne anglaise
Tate Gallery	*mi-septembre-30 octobre*	Rétrospective Claude Monet
HOLLANDE		
Amsterdam : Stedelijk Museum	*début juillet-fin sept.*	Rétrospective 1907
Delft : Musée Prinsenhof	*6-22 septembre*	IXe Foire des Antiquaires
Haarlem : Musée Frans Hals	*été*	Nouvelle présentation
La Haye	*15 juin-15 juillet*	100 chefs-d'œuvre de la collection Guggenheim
	septembre	Art japonais ancien
ITALIE		
Faenza	*22 juin-7 juillet*	Exposition de céramique
Mantoue	*au cours de l'été*	Les Gonzague
Milan	*27 juin-4 novembre*	Triennale des Arts décoratifs
Venise : Palais ducal	*29 juin-fin octobre*	Jacopo Bassano
Palais Grassi	*16-31 juillet*	Art hindou (peinture moderne)
	juillet-octobre	Le Costume
SUISSE		
Bâle : Kunsthalle	*jusqu'au 23 juin*	Rétrospective Fernand Léger
	4 juillet-fin septembre	Collections privées de Bâle à l'occasion des fêtes du Bimillénaire de la ville
Genève : Musée d'Art et d'Histoire	*15 juin-22 septembre*	Art et Travail (exposition internationale sous le patronage du B.I.T.)
Athénée	*15 juillet-19 septembre*	Peintres français contemporains
Lausanne	*jusqu'au 16 juin*	Graphic 57 (exposition internationale des industries graphiques)
Neuchâtel : Musée des Beaux-Arts	*7 juillet-4 août*	Automates de Jaquet-Droz
	15 sept.-17 novembre	Art abstrait suisse
Saint-Gall : Kunstmuseum	*jusqu'au 30 juin*	Dessins français de Manet à Cézanne
Vevey : La Tour de Peilz	*6 juillet-29 septembre*	Le paysage français de Manet à Gauguin
Zurich : Musée des Beaux-Arts	*juin-août*	Le Corbusier, architecte et peintre
Kunstgewerbemuseum	*jusqu'au 30 juin*	France d'aujourd'hui (art et techniques)

Trompe-l'œil



Où est le monstre que nous reproduisons ci-contre et qui l'a enfanté ?

La forme sculptée proposée en trompe-l'œil dans notre dernier numéro n'était pas l'œuvre d'un sculpteur, comme l'ont pensé la plupart de nos lecteurs. Notons que ceux qui ont commis cette erreur ont attribué le plus souvent cet objet à Gilioli (voir L'Œil nº 16*). Il s'agit de l'engin qui correspond dans la gondole à ce que nous appelons le système ou la dame de nage. Les Vénitiens lui donnent le nom de « forcola » (fourche), tandis que l'entaille s'appelle « morso » (de mordre, échancrer). Les canots à rames qui circulent sur les canaux ont tous à l'avant ou à l'arrière (et parfois aussi bien en proue qu'en poupe) ce bras aux formes variables et curieuses qui est tantôt peint à l'huile et tantôt conserve la couleur naturelle du bois. La forcola reproduite dans notre dernier numéro était celle d'une de ces grandes embarcations de transport qu'on appelle « caorlina ». C'est l'œuvre du « remero » vénitien Giuseppe Carli dont l'atelier est situé non loin de l'église San Zaccaria.*

Voici la liste des six lecteurs qui nous ont envoyé les premiers une réponse exacte :

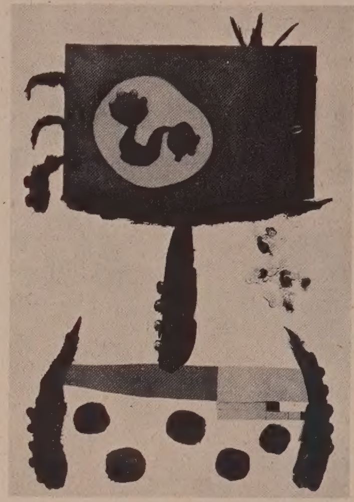
1. M. Pistonino, 14, rue Pierre-Curie, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme).
2. M. Henry Moret, 12, rue G. Fichet, Annecy (Haute-Savoie).
3. M. L. Ronjat, rue des Lilas, Le Rochasson, Gap (Hautes-Alpes).
4. M. Jacques Dehornois, 18, rue Rabelais, Valence (Drôme).
5. M. Moget, B. P. 15, Port-la-Nouvelle (Aude).
6. M. Guy Deldon, place de Lestang, Marmande (Lot-et-Garonne).

Les gagnants de trompe-l'œil d'avril

Voici la liste des six lecteurs qui ont su reconnaître dans le tableau proposé en énigme dans notre numéro 28 une œuvre de Sisley :

1. M. Serge Martin, 11, rue Guy-Patin, Paris 10e.
2. M. Maurice Robert, Tourelles 11, La Chaux-de-Fonds (Suisse).
3. M. Albert Loeb, 19, rue de la Félicité, Paris 17e.
4. S. L. P. Blanc, 11/35e R.I., Bou-Arfa, Maroc.
5. M. François Daulte, Rumine 30, Lausanne (Suisse).
6. Mme Alice Routier, 2, rue Aumont, Thiéville, Paris 17e.

Nous sommes heureux de les compter parmi nos abonnés.



Joan Miró - Palotin giron

POUR VOS VACANCES

prenez

LE TRAIN

RÉDUCTION DE

20 à 40 % sur le train

avec

- LE BILLET DE FAMILLE
- LE BILLET DE GROUPE
- LE BILLET TOURISTIQUE
- LE BILLET DE CONGÉ ANNUEL

et, en outre, cette année

10 % sur les autocars de la S.N.C.F.

si vous achetez votre billet d'autocar en même temps que votre BILLET DE FAMILLE OU DE CONGÉ ANNUEL





Photos : Dorvyne. Viguier

4.57